

Київський столичний університет
імені Бориса Грінченка



Borys Grinchenko Kyiv
Metropolitan University

Засновано 2012 р.
Щокварталу

Since 2012
Quarterly

СИНОПСИС

ТЕКСТ, КОНТЕКСТ, МЕДІА

————— 2026 ——— ISSN 2311-259X ——— 32(1) —————

Склад редакційної колегії затверджено на засіданні Вченої ради
Київського столичного університету імені Бориса Грінченка від 26.03.2026

Головний редактор:

Сніжана Жигун, доктор філологічних наук, Київський столичний університет імені Бориса Грінченка
(Україна)

Члени редколегії:

Олена Бондарева, доктор філологічних наук, доцент, професор, Київський столичний університет імені
Бориса Грінченка (Україна) (*заступник головного редактора*)

Тетяна Гребенюк, доктор філологічних наук, професор, Варшавський університет (Польща)

Русудан Махачашвілі, доктор філологічних наук, професор, Київський столичний університет імені
Бориса Грінченка (Україна) (*заступник головного редактора*)

Віллі ван Пір, доктор наук, професор з літературознавства та міжкультурної герменевтики, Мюнхенський
університет Людвіга Максиміліана (Німеччина)

Анна Подставка, доктор габілітований, Люблінський католицький університет імені Івана Павла II
(Польща)

Андрій Рижков, кандидат філологічних наук, Національний автономний університет Мексики (Мексика)

Полона Тратнік, доктор філософії, професор, Університет Любляни (Словенія)

Анна Марія Чернов, доктор філософії, Познанський університет імені Адама Міцкевича (Польща)

Ганна Чеснокова, кандидат філологічних наук, професор, Київський столичний університет імені Бориса
Грінченка (Україна)

Наталія Ясакова, доктор філологічних наук, професор, Національний університет «Києво-Могилянська
академія» (Україна)

ЗМІСТ

Теоретичні обрії літературознавства

- Проблема художнього перекладу в концепції Д. Чижевського — компаративіста крізь оптику культурної пам'яті. Частина друга. Переклад як діалог мов, літератур, культур, епох, традицій. Рецепція — реінтерпретація — трансформація 1
Ольга Тетеріна
- Наративні домінанти некомбатантського письма в збірці есеїв Ірини Славінської «Повітряна й тривожна книжка» 11
Денис Пінчук
- Ландшафти травми: війна, пам'ять і природа в українській літературі про російсько-українську війну 18
Олена Романенко
- Актор-персонаж у метадрамі (за п'єсою Алекс Вуд «Четверта стіна») 28
Наталія Нитичук

Практики інтерпретації тексту

- Китайські реалії в Шевченковій творчості: семантика та джерела 34
Олександр Боронь
- Поема Валер'яна Поліщука «Адигейський співець»: особливості колонізованого простору (війни, вимушені міграції, екоцид) 41
Олеся Омельчук
- Книга спогадів Юрія Лавріненка як «жива пам'ять», що плекає ідентичність 48
Юрій Черняк, Наталія Торкут
- Антропологічні виміри повсякдення ізоляції в романі Марлен Гаусгофер «За стіною» 57
Юлія Ісапчук
- Концепт «ностальгія» в прозі Василя Махна (на матеріалі збірки «Дім у Бейтінг Голлов») 66
Діана Підбуртна-Костів
- Пам'ять поколінь і міжгенераційна взаємодія: осмислення роману «Дім для Дома» Вікторії Амеліної як сімейної саги 73
Марія Русановська
- Пейзажі належності: флористичні мотиви як репрезентація досвіду іншого в романі Шолех Резазаде «Небо завжди фіолетове» 81
Ольга Петренко

Медіа та віртуальна реальність

- Реакції глядачів на фільм «Юрик»: сприйняття художнього і документального в сучасному медіапросторі 90
Олена Росінська
- Сенсорний інтерфейс як співавтор наративу мультимедійних текстів 100
Дмитро Гончар

<https://doi.org/10.28925/2311-259x.2026.1.1>
УДК 82.091:930.85

Ольга Тетеріна

Інститут літератури ім. Т. Г. Шевченка НАН України
вул. М. Грушевського, 4, Київ, 01001, Україна
 <https://orcid.org/0000-0002-8722-8707>
olgateterina@ukr.net

ПРОБЛЕМА ХУДОЖНЬОГО ПЕРЕКЛАДУ В КОНЦЕПЦІЇ Д. ЧИЖЕВСЬКОГО — КОМПАРАТИВІСТА КРИЗЬ ОПТИКУ КУЛЬТУРНОЇ ПАМ'ЯТІ

*Пам'ять збегірає все минуле, змінюючи тим самим все сучасне (Д. Чижевський)
Книга, як міст, еднає читача з далеким минулим, для автора вона є зверненням до нащадків
у майбутньому (Д. Чижевський)
Читання і переклад — уже інтерпретація... Кожен читач — наполовину перекладач... Пере-
клад — це наче міст між двома мовами. Він з'єднує два береги одного материка (Г.-Г. Гадамер)*

Частина друга

Переклад як діалог мов, літератур, культур, епох, традицій.

Рецепція – реінтерпретація – трансформація

У праці вперше комплексно осмислено погляди одного з чільних представників літературознавства українського закордоння Д. Чижевського на переклад як багатоаспектну наукову проблему, що становить предмет пропонованого дослідження. Мета роботи та зумовлені нею завдання полягають у вивченні перекладознавчої концепції автора як вагомого складника компаративістської моделі вченого крізь призму культурної пам'яті. У дослідженні застосовано здобутки історико-порівняльного, контекстуального аналізу, методики рецептивно-естетичної та культурно-історичної шкіл.

Результати дослідження. У першій частині роботи розглянуто принципи рецептивного підходу, які застосував Д. Чижевський ще в ранній період своєї наукової діяльності, зокрема до осмислення читання з погляду психології (що досі залишалось поза увагою дослідників). У другій частині праці доведено: теоретико-методологічний інструментарій, який залучив учений, переформатує й вивчення перекладу як прояву рецепції та механізму інтерпретації / трансформації закордонної культурної спадщини на національному ґрунті.

Перекладознавча концепція Д. Чижевського, продовжуючи традицію осмислення художнього перекладу в проєкції міждисциплінарного підходу, яку заклали, зокрема, українські вчені другої половини ХІХ — першої третини ХХ століття, принципово поглиблює його багатоаспектне дослідження (підпорядковуючи суто перекладацькі питання загальнолітературним / загальнокультурним): автор уперше привертає увагу до ролі перекладу як найактивнішого «фігуранта» в полілозі — крізь час і простір — не лише мов, літератур, культур, а й епох і традицій, що переконливо вияскравлює осмислення означеного феномена крізь оптику культурної пам'яті. Закцентовано увагу на тому, що новаторські погляди Д. Чижевського на художній переклад водночас збагачують компаративістську модель вченого (що охоплює широкий спектр взаємопов'язаних між собою проблем контактології й типології) та присутньо увиразнюють уявлення про неї.

Перекладознавча концепція Д. Чижевського, яку розглянуто в контексті суголосних поглядів представників насамперед герменевтики й рецептивної естетики, сучасних теорій культурного трансферу, тотального перекладу, культурної пам'яті та ін., дає всі підстави для переконливого висновку про те, що вчений-емігрант значно випередив свій час. Новаторські думки й ідеї дослідника, сигналізуючи про важливість розширення меж комплексного вивчення феномена перекладу на багатьох рівнях і в різних контекстах (із залученням теоретико-методологічного інструментарію літературознавства, насамперед порівняльного, філософії, психології, антропології, соціології, культурології та ін.), не тільки окреслюють місце / внесок тогочасної української науки в розвиток світової гуманітаристики в цілому, а й указують великі перспективи для майбутніх міждисциплінарних досліджень означеного художнього явища «під зводом» компаративістики.

Ключові слова: художній переклад; читання; культурна пам'ять; літературознавча компаративістика; художня рецепція; вплив; стимул; інтерпретація.

Інтерпретаційна теорія Д. Чижевського, засадничі принципи якої, насамперед діалогічний характер сприйняття з акцентом на активній ролі реципієнта, що виразно окреслюються вже в ранніх працях ученого (зокрема в розвідці «До психології читача та читання», 1929), поглиблювала уявлення про функціональність рецепції в розвитку літератури / культури. Герменевтична стратегія Д. Чижевського нині викликає великий інтерес дослідників як «ключ до розуміння його історико-філософської, історико-літературної діяльності та філософствування» в цілому (Квіт, 2010, с. 3).

Широке застосування інтердисциплінарного підходу, передусім теоретико-методологічного інструментарію порівняльного літературознавства, філософії, психології, антропології та культурології, забезпечує *цілісність* осмислення художніх явищ різного масштабу — на різних рівнях, у багатьох вимірах і контекстах у «синтетичній» концепції Д. Чижевського — компаративіста, що охоплює широкий спектр проблем генетико-контактології й порівняльної типології (Тетеріна, 2018, с. 49–55). Це повною мірою стосується й художнього перекладу.

Праці Д. Чижевського, які репрезентують багатоаспектну перекладознавчу модель з акцентом на підпорядкуванні суто перекладацьких питань загальнолітературним / загальнокультурним, привертають особливу увагу до осмислення історії перекладу як органічної частини історії національної літератури («Майстер малих форм», «Невідомий український поет 18-го віку» (С. Тодорський), «До перекладів Сковороди» («Український літературний барок», 1941); «Джон Овен та Іван Величковський», 1956; «Перекладна та позичена література» («Історія української літератури (від початків до доби реалізму)», 1956); «Антична література в старій Україні», 1956 та інші).

Вивчення різних форм рецепції (насамперед читання та перекладу), що розглядаються в широкому міжлітературному / міжкультурному контексті, принципово увиразнює уявлення про функціональність рецептивного підходу в процесі становлення теоретико-методологічної парадигми в працях ученого-компаративіста. Погляди дослідника на роль перекладу як вагомого чинника розвитку національного письменства з наголосом на діалогічному характері міжкультурного спілкування позначилися й на формуванні його концепції історії національної літератури, що передувало багато в чому близьким розміслам над означеною проблемою Г. Р. Яусса. На переконання німецького вченого, «на противагу традиційним історико-літературним дослідженням за схемою “життя і творчість”, <...> рецептивна естетика відновлює право читача на активну роль у послідовній конкретизації змісту творів протягом історії. <...> Історія інтерпретацій мистецького твору — це обмін досвідами, або <...> діалог, гра запитань і відповідей» (2009, с. 180).

У логіці мислення одного з провідних представників школи рецептивної естетики, новатора й реформатора літературознавчої науки ХХ століття «відлунює» концептуальна думка Д. Чижевського про різні типи читачів (зосібна професійних — письменників, перекладачів, критиків) і відповідно про різні інтерпретації тексту, зокрема й різночасові, яку український автор обґрунтував у згаданій ранній праці (Чижевський, 1929, с. 14). Свої спостереження вчений-емігрант спроектував на розвиток літератури / культури протягом її історії, у різні епохи.

Розмісли літературознавця розширили уявлення про функціональність і взаємозв'язок таких важливих проявів рецепції, як читання та переклад (питання про близькість логіки мислення Д. Чижевського та Г.-Г. Гадамера далі буде розкрито). Трактуючи художній переклад як інтерпретацію (також набагато раніше за свого німецького колегу, автора праці «Читання як переклад», 1989), український учений наголошував на перепрочитанні / подвійному «перекодуванні» оригіналу не лише на мову, а й на літературу, культуру іншого народу *крізь оптику культурної пам'яті*. Дослідник привернув увагу до особливостей рецепції оригіналу під національним «кутом зору», у результаті чого завжди «з'являється щось цілком нове», обґрунтував своє проникливе спостереження над тим, як «кожна епоха накладає свій відбиток» на нові тлумачення, оновлюючи традицію.

Погляди Д. Чижевського на художній переклад як вагому *частину* та важливий *чинник* національної літератури (що становлять «осердя» перекладознавчої моделі дослідника), функціональність якого змінюється залежно від етапів та особливостей її розвитку за певної культурно-історичної епохи, мають багато спільного з концепцією літературної полісистеми І. Євен-Зохара, насамперед із розміслами ізраїльського вченого про місце в ній перекладної літератури. Обоє дослідників-компаративістів, праці яких репрезентують різні періоди літературознавчої науки, об'єднує насамперед осмислення таких принципово важливих проблем в означеному аспекті, як вибір творів для перекладу в той чи інший період національного письменства; готовність літератури-реципієнта до сприйняття інноваційного художнього досвіду / здобутків (ідей, тем, жанрів, стилів тощо), оновлення традиції; розрізнення функцій / «ролей», які відіграє перекладна література в розвиткові цільової, перебуваючи в її «центрі» чи на «периферії» тощо (Even-Zohar, 1990).

Водночас погляд Д. Чижевського на переклад як явище культури-реципієнта багато в чому узгоджується з поглядами провідних представників Маніпуляційної школи перекладу (Manipulation school), насамперед Т. Херманса, А. Лефевра, С. Баснет та інших учених, які, обстоюючи, окрім описового, функціональний і системний підхід до

означеного художнього явища, зосереджували основну увагу на осмисленні ролі перекладу в національній літературі та в процесі міжкультурної комунікації в цілому, проблеми читацької рецепції, факторів пристосування оригіналу до національного літературного й культурного контексту тощо (Hermans, 1985).

Підхід до вивчення художнього перекладу крізь оптику культурної пам'яті й переконання, що особливий інтерес дослідників повинні становити саме *зміни*, до яких вдається інтерпретатор, зближує перекладознавчу концепцію учено-емігранта з роздумами одного із засновників теорії культурного трансферу М. Еспаня (Espagne, 2009). Випереджаючи час, Д. Чижевський розглядав феномен перекладу в широкому контексті «рецептивних процесів у культурі», зокрема й у проєкції інтермедіальності, що вповні узгоджується з поглядами П. Торопа як прихильника теорії тотального перекладу.

Д. Чижевський обґрунтував винятково вагоме загальнолітературне / загальнокультурне значення перекладних творів як невід'ємного складника українського давнього письменства та потужного чинника його розвитку. Особливо промовиста назва першого розділу «Історії української літератури» (1956) — «Перекладна і позичена література». Учений-емігрант визначив центральне місце перекладної літератури (за термінологією І. Евен-Зохара) у контексті українського письменства та культури означеного періоду. Формальне і змістове різноманіття перекладного письменства (богослужбового, релігійного, світського) дало підстави вченому для концептуального висновку про переклад як літературний зразок і стимул для творчості митців: оригінальна література «діставала численні продуктивні *спонуки* (курсив мій. — *О. Т.*)» (Чижевський, 1994, с. 50) від перекладної («мова, стиль, композиція, зміст»). Важливо, що з перекладом дослідник пов'язував не лише ідейно-тематичне і жанрово-стильове збагачення давнього письменства, а й певні *зміни його характеру* в цілому (див. ширше: Тетеріна, 2020, с. 305–308).

Розмисли над питанням винятково вагомої ролі перекладної літератури в розвитку давнього українського письменства як джерела оновлення на рівні змісту й форми (насамперед розширення жанрового діапазону, збагачення ідейно-тематичного комплексу) підводять науковця до важливої проблеми, яка привертає увагу й сучасних учених, насамперед М. Еспаня, до функціональності перекладу як культурного трансферу, що демонструє історія рецепції визначних художніх зразків національною літературою за різних культурно-історичних епох, на чому наголошував і Г. Р. Яусс. Особливо важливими в цьому контексті видаються Д. Чижевському еволюція різночасового сприйняття Біблії (від «Слова о полку Ігоревім» до Шевченкових інтерпретацій), рецепція повісті «Варлаам та Йоасаф» (від давніх

переробок і перекладів до Франкової інтерпретації) та ін.

Констатуючи великі інтерпретативні ресурси рецепції, учений-емігрант привертав увагу до *змін*, які вносить тлумач, збагачуючи оригінал новими сенсами. Показові «рефлекси» (за Д. Чижевським) — своєрідний *трансфер / перехід* через переклад, із виходом у царину філософії, психології, культурології античних ідей, тем, жанрів, стилів та їхнє «пересотворення» в новому національному духовно-культурному контексті за означеної епохи. Це засвідчують інтерпретації, зокрема вчення Платона давніми українськими авторами, які «*перебільшували* (курсив мій. — *О. Т.*) монотеїстичні мотиви філософії» давньогрецького мислителя (2005а, с. 49), трансформації ідеї «евгемеризму», спочатку в перекладних, а пізніше і в оригінальних творах (2005а, с. 50–51).

Феномен синтезу мистецтв, зокрема в окресленому контексті, викликав також великий інтерес Д. Чижевського, який осмислював «космос» культури як єдине ціле. Особливо прикметною видавалась дослідникові рецепція апокрифічної літератури давніми українськими авторами. Стверджуючи набагато вагомий вплив (як творче засвоєння, стимул до оригінальної творчості) апокрифів на змістовий, ніж на формальний розвиток тогочасної літератури, учений надавав важливого значення трансформації означених художніх здобутків іншими видами мистецтва, передусім образотворчим (іконописом) на власному ґрунті. Подібні спостереження, демонструючи увагу дослідника до інтермедіального підходу (що набуває нині особливої актуальності), принципово розширювали уявлення про «панораму» функціональності рецепції: як своєрідного перекладу з «мови» одного виду мистецтва «мовою» іншого.

Різні рівні, контексти, аспекти перекладу як форми міжлітературної рецепції в моделі Д. Чижевського — компаративіста не протиставляються і не абсолютизуються, а, доповнюючи одне одного, репрезентують / утворюють багаторівневу та полікомпонентну систему з ознаками ієрархічності, взаємопов'язані складники якої перебувають у певному підпорядкуванні (як «частина і ціле»), що вповні узгоджується з принципом герменевтичного кола, за концепцією Ф. Шлеєрмахера).

Осмислюючи художній переклад не лише як складник національної літератури / культури, а й чинник / «рушій» її змістового й формального розвитку, дослідник водночас розглядав тлумачення митця як органічну частину й «механізм» його літературної творчості. Цілісне розуміння літературної (оригінальної та перекладацької) діяльності автора, у межах якої переклад виконує роль вагомого стимулу з акцентом і на «зворотному впливові», присутньо увиразнює питання збагачення / оновлення національного письменства на змістовому та формальному рівнях, яке

Д. Чижевський осмислює кризу призму формування нової літературної традиції на власному ґрунті.

Особливу увагу вченого-емігранта привертають різні прояви літературного сприйняття, які взаємопов'язані у творчій «лабораторії» митця, що автор трактує як рівні / форми трансформації іонаціонального художнього досвіду, інтерпретації культурної пам'яті.

Д. Чижевський окреслює широкий діапазон перекладацької діяльності — від відповідного відтворення форми та змісту оригіналу (власне перекладу) до інших видів металітературної діяльності, що межують із оригінальною творчістю (до диференціації яких пізніше також звертались дослідники, зокрема Д. Дюришин, П. Тороп та інші).

Поглиблюючи підхід своїх попередників (Тетеріна, 2024, с. 679–729), учений не оминав і суто перекладацьких питань (методу, принципів, стратегії перекладу), які підпорядковував проблемі функціональності перекладу в змістовому й формальному розвитку українського письменства з акцентом на двобічному характері міжкультурної комунікації. Дослідник привернув увагу до осмислення перекладу як механізму трансформації / реінтерпретації культурної пам'яті на національному ґрунті.

Багатовекторність і водночас цілісність перекладознавчої моделі Д. Чижевського виразно репрезентують погляди вченого на перекладацьку діяльність найяскравіших представників української барокової літератури І. Величковського та Г. Сковороди. Вельми показово, зокрема й з огляду на питання формування концепції історії національного письменства, те, що учений уперше звернувся до осмислення тлумачень митців саме в праці з історії української літератури «Український літературний барок» (1941) і присвятив у ній окремі підрозділи означеній проблемі: «Майстер малих форм»; «До перекладів Сковороди».

Д. Чижевський обґрунтував вагому роль перекладів І. Величковського з Дж. Овена як зразок і потужний стимул для його творчості (на формальному та змістовому рівнях). Учений-емігрант осмислював перекладні й оригінальні твори українського автора як певну художньо-естетичну цілість, що концептуально поглиблювало й увиразнювало його погляди і на художній переклад, і на історію національної літератури в міжкультурному контексті. Д. Чижевський уважав, що «з повним правом» міг би І. Величковський взяти епіграфом до свого збірника власний переклад епіграми зі збірника Дж. Овена, який надрукував її у вступі до своєї першої збірки (хоч епіграма належить одному з приятелів англійця, як зауважував учений). Особливо прикметними (у контексті порушеної дослідником ще раніше проблеми художньої рецепції як діалогу / полілогу автора, читача-інтерпретатора

і перекладача-співавтора) видаються її назва («До чительника»), а також зміст:

Мних ли еси? Чти сія. Мирській ли? Чти ова:
суть здѣ и духовные и мірскіє слова.

Учений констатував «характеристичне» поєднання у творчості українського поета «духовних та світських мотивів, — одну з найбільш типових рис поезії барока взагалі» (2003b, с. 113).

Аналізуючи художні здобутки І. Величковського, дослідник високо поцінував інтерпретації українського «майстра малих форм» (що репрезентують різнорівневу рецепцію іонаціонального художнього досвіду на рідному ґрунті), нерідко надаючи їм перевагу над першотворами (Дж. Овен). Д. Чижевський, який підкреслював творчий характер перекладацької діяльності вітчизняного автора, констатував: тлумач віртуозно засвоює епіграматичну форму. «Чи переймає він думки від Овена без змін, а чи змінює він їх, а чи належать вірші цілком йому самому, — зауважував учений, — <...> дві основних можливості епіграматичної форми — паралелізм та антитезу, Величковський вживає з великим умінням, лише почасти переймаючи хід думок з Овена» (2003b, с. 117–118).

Показово: через деякий час Д. Чижевський повертається до осмислення цієї проблеми. Учений розвиває та поглиблює свої погляди в праці німецькою мовою «Джон Овен та Іван Величковський» (Tschyzevskij, 1956, с. 173–178), опублікованій 1956 року в збірці статей дослідника з вельми символічною назвою «Із двох світів. До історії слов'янсько-західних літературних взаємин», що виразно віддзеркалює її компаративістську спрямованість. Цей факт засвідчує, що автор трактував проблему художнього перекладу як одну з ключових у визначеному аспекті, репрезентуючи українську літературу та науку про неї на міжнародному «форумі». Дослідження вченого-емігранта до останнього часу перебувало фактично поза увагою науковців, крім побіжної згадки про нього в розділі, присвяченому українському порівняльному літературознавству другої половини ХХ — початку ХХІ століття (Брайко, 2009, с. 394), яка не розкриває його основного значення в окресленому контексті.

Варто передусім наголосити: німецькомовна праця «Джон Овен та Іван Величковський» належить до винятково важливих у розвитку вітчизняної компаративістики, який в умовах тоталітарного тиску в підрадянській Україні було пригальмовано, з огляду на превалювання міжлітературних зв'язків, насамперед впливу російської літератури на письменства інших народів, зокрема й вітчизняне, девальвацію стильового підходу до вивчення літератури / культури (це особливо стосувалось бароко, яке «то цькували, то ультимативно забороняли» (Чижевський, 2005с, с. 238)). Вагоме значення дослідження

Д. Чижевського — як етапного, зокрема в процесі становлення перекладознавчої моделі автора — полягає в тому, що увиразнює уявлення про формування підходу до цілісного осмислення художнього перекладу (з увагою до суто перекладацьких і загальнолітературних питань). Дослідник констатував високий мистецький рівень тлумачень І. Величковського, підкреслюючи їхній творчий характер. Як сучасні дослідники явища «зворотного впливу», так і Д. Чижевський привертая особливу увагу до «знахідок», якими інтерпретатор доповнював, навіть збагачував першотвір, та змін, які він вносив (Tschyzevskij, 1956, с. 175), що нерідко зумовлене його орієнтуванням на сприйняття тогочасного українського читача.

Учений поцінював інтерпретації І. Величковського з Дж. Овена як знакове явище в історії української епіграми, «вписуючи» їх у європейський, зокрема слов'янський, міжкультурний контекст. Д. Чижевський наголошував на внеску І. Величковського — перекладача в жанрово-стильовий розвиток національного письменства, винятково важливого з огляду на питання формування українського бароко, що увиразнювало погляд дослідника на художній переклад як проблему компаративістики (див. ширше: Тетеріна, 2020, с. 308–311).

Посутньо поглиблюють перекладознавчу модель Д. Чижевського та збагачують його компаративістську концепцію в цілому погляди вченого-емігранта на тлумачення Г. Сковороди (Чижевський, 2003а, с. 160–183), що також досі не поставали предметом окремого вивчення, зокрема й в окресленому контексті.

Розмисли Д. Чижевського (який був визначним дослідником не тільки літературної творчості знакової постаті в історії української давньої літератури та культури загалом, а й інтерпретатором його філософської системи, основоположної для становлення української філософії в цілому) над перекладацькою діяльністю Г. Сковороди винятково важливі тим, що увиразнюють функціональність інтердисциплінарного підходу, зокрема до вивчення означеного художнього явища. Водночас погляди вченого викристалізують трактування перекладу не лише як носія, а й як механізму трансформації культурної пам'яті, як діалогу епох і традицій.

Не випадково Д. Чижевський привертая особливу увагу до того, що Г. Сковорода, якого вчений назвав «останньою, або запізненою, “розкішною квіткою” українського бароко» (2005b, с. 23), деякі зі своїх поетичних творів, які кваліфікував як переклади (Горацій (пісня 24); «Похвала астронімі» Овідія; уривки з 2-ї пісні «Енеїди» Вергілія та ін.), об'єднав разом із власними оригінальними віршами в збірці «Разные стихотворения». Прикметні розмисли дослідника над «механізмами» взаємозв'язку / взаємопроникнення перекладної й оригінальної діяльності кризь «оп-

тику» культурної пам'яті з огляду на «спонуки» / імпульси, які отримує митець від засвоєння та переосмислення зарубіжних художніх зразків інших епох.

У фокусі уваги вченого — широкий діапазон перекладацької діяльності українського митця. Дослідник простежує зв'язок між різними формами / проявами рецепції та водночас намагається визначити їхню роль у динаміці національного літературного розвитку на певному етапі. Перекладознавча модель ученого виразно засвідчує функціональність підпорядкування суто перекладацьких питань загальнолітературним: осмислення перекладацьких стратегій вітчизняних авторів увиразнює уявлення про трансформацію / оновлення національної літературної традиції.

Показовий інтерес Д. Чижевського до тлумачень оди Горація (пісня 24), до якої Сковорода (що прикметно!) звертався двічі. Аналізуючи першу інтерпретацію твору давньоримського поета, дослідник визначив три його особливості, одна з яких стосується питання відтворення форми першотвору, а дві інші — специфіки засвоєння / переосмислення тлумачем змісту оригіналу в контексті культури-реципієнта, якій учений надає визначальної ролі в міжкультурному спілкуванні.

Переклад Г. Сковороди Д. Чижевський кваліфікує як спробу перекладача відповідно відтворити зміст і форму оригіналу в тій самій кількості строф та тим самим розміром — в її «силабічному одягу», що віддає «сапфічну строфу» лише кількістю складів (2003а, с. 164). Щодо першої особливості тлумачення Сковороди він зауважує: внесені зміни зумовлені наміром перекладача зберегти ритм вірша.

Учений особливо акцентує на двох інших «рисах» української інтерпретації, пов'язаних також зі змінами, але вже на змістовому рівні: «усуненні міфологічного апарату та взагалі натяків на античність» — вилучено імена героїв (Гросф, Ахілес, Тітон), розповіді про їхнє життя; географічні назви тощо. Прикметна в цьому контексті заувага дослідника стосовно того, що Г. Сковорода «залишив лише “муз”, добре відомих в українській літературі» (2003а, с. 169). Із питанням читацької рецепції великою мірою пов'язана й третя особливість інтерпретації Г. Сковороди, яку Д. Чижевський трактує як найпоказовішу. Ідеться про вибір стратегії модернізації, яка наближає переклад Г. Сковороди до трагедії (що вчений проектує на проблему переформатування стильової традиції в українській літературі, підтверджуючи свої розмисли спостереженнями над іншими тлумаченнями українського митця). Свою думку автор ілюструє прикладами: замість римського консулату в перекладі — «царська власть»; замість назв античних народів (тракійців, медів) — «знайомі його сучасності», як зауважує дослідник, «турчин», «китаец».

Д. Чижевський спостеріг, що інтерпретації Г. Сковороди об'єднують із травестією лише модернізація та доместикація, про що мовитиметься далі. Водночас тенденція до пародіювання першотвору, яка часто також визначала характер травестії, принципово відсутня в тлумаченнях українського митця. Натомість перекладач намагається піднести автора, як зазначає дослідник, «християнізує» його. Переосмислюючи у своєму перекладі й життєвий ідеал «спокою», і образ неспокою («бурі») та долі («судьбини»), Г. Сковорода «уводить просто християнську термінологію — “не дасть внутрь мира”», надає загальним зворотам Горація християнського відтінку загалом (наприклад, перекладає «*vivitur parvo bene*» як «сладкая покоя нищета есть мати»). Таким чином, «пересотворюючи» оригінал (на новому національному ґрунті), наповнюючи / збагачуючи його новими сенсами, Г. Сковорода, як стверджує Д. Чижевський, «зробив з Горація “римського пророка”» (2003а, с. 170). Прикметна концептуальна заувага про «відбиток», що накладає нова культурно-історична епоха, а також національна специфіка загальноєвропейського стилю, з одного боку, та світогляд тлумача, з іншого, на переклад, якою дослідник конкретизує свою думку: «Це було цілком в дусі Сковороди, в дусі українського барока, що стримів до якогось синтезу християнства і античності» (2003а, с. 170). У фокусі уваги Д. Чижевського — саме зміни, які вносить тлумач (на чому наголошували пізніше закордонні дослідники).

Варто зосередити увагу в цьому контексті на проникливому спостереженні Д. Чижевського (який залучає інтердисциплінарний підхід до вивчення перекладу, демонструючи особливо тісний взаємозв'язок між царинами літератури й філософії) над тим, що український тлумач інтерпретує / «перепрочитує» крізь «оптику» власного світогляду / «філософії» думки оди Горація, який розвиває ідеї свого попередника Епікура, «продовжує» розмисли давньогрецького філософа: Г. Сковорода «християнізує свого Горація та Епікура, якого ми в цій оді чуємо за Горацієм (курсив мій. — О. Т.)» (2003а, с. 168). Українська інтерпретація твору давньоримського автора (цей вибір Сковороди і як митця, і як філософа не випадковий) переконливо демонструє функціональність перекладу як діалогу різних культур, світоглядів, епох, віддзеркалюючи «рух» культурного трансферу крізь пам'ять культури.

Показовим видається Д. Чижевському той факт, що Г. Сковороду «не задовольнив переклад», і він удруге звертається до оди Горація, яку «переспівав», за словами самого тлумача, «малоросійським діалектом» — уже як співавтор, що суголосно концептуальному поглядові С. Баснет (авторки праці «Перекладач як письменник»). Попри невелику кількість народних елементів у мові інтерпретації Г. Сковороди (на що вказує Д. Чижевський) варто зацентувати: ця спроба

вельми прикметна тим, що сигналізує про розвиток травестійної традиції в українській літературі. Учений, який констатує, що інтерпретація Г. Сковороди «взагалі не є перекладом», зауважуючи посилення тенденції до осучаснення та християнізації («лук» змінено на «бомбардування»; замість «судьбини» — «Бог»), водночас зазначає: у деяких випадках тлумач «в переспіві ближче підходить до Горація» («“дух несytий” — досить по-християнськи та по-сковородинськи», але і тут ми чуємо «горацієвський “animus”» (*душа*) (2003а, с. 171–172). Принципово важливе значення з огляду на осмислення функціональності художнього перекладу в національному літературному розвитку / творчій еволюції митця крізь оптику культурної пам'яті має думка Д. Чижевського про те, що від цього переспіву «веде дальший шлях до пісні Г. Сковороди “Всякому городу нрав и права”, в якій в зовсім новій формі — ті самі “гораціянські” мотиви» (2003а, с. 172), що вповні узгоджується з магістральною тезою прихильників теорії культурного трансферу про творчий характер культурних перетворень.

Отже, аналізуючи багаторівневу рецепцію Сковородою однієї оди Горація, Д. Чижевський окреслює проблему різноступеневого засвоєння / переосмислення автором іонаціональних мистецьких здобутків із погляду змісту й форми (від перекладу — через переспів / переробку — до оригінальної творчості), обстоюючи погляд на роль художнього перекладу як стимулу для створення нових художньо-естетичних здобутків на власному ґрунті. Водночас не залишається поза увагою Д. Чижевського питання «зворотного впливу» — «відбитку», який накладає світогляд перекладача на інтерпретацію іонаціонального твору як пам'ятника культури іншої епохи.

Показова з цього погляду й інтерпретація Г. Сковороди з Овідія — «Похвала астрономії» (із поеми «Фасти» давньоримського поета). Указуючи на принципи перекладу, які український тлумач застосовував, інтерпретуючи й твори Горація (зокрема уникання міфологічних елементів, географічних назв), Д. Чижевський у цьому випадку водночас констатує відсутність модернізації та спроб надати твору релігійного характеру, що не відповідає змісту першотвору. Водночас учений привертає увагу до образів, які «ближчі релігійній ліриці Сковороди (додамо: та філософії митця, його світогляду в цілому), аніж образам поезії Овідія» (український тлумач відтворює Овідієвий вислів «*altius humanis exeguisse caput*» «у стилі своєї християнської лексики» — власне сковородинівським: «Взойшли сердцем на небесні гори» (2003а, с. 174)).

Д. Чижевський простежує трансформацію / переосмислення оригіналу у творчій «лабораторії» перекладача крізь призму його світогляду та ширше — духовних традицій національної культури і на матеріалі інтерпретацій Г. Сковороди з М. А. Мурета.

Тлумачення уривків з «Енеїди» Вергілія учений уважає «найвірнішими та як переклади найвдалішими» (2003а, с. 178). Особливу увагу дослідника привернули інтерпретації порівнянь, типових для поезики античного епосу. Прикметне спостереження Д. Чижевського щодо підходу Г. Сковороди до творчого засвоєння художніх здобутків Вергілія як «майстра евфонії»: не наслідуючи «інструментовку» автора «Енеїди» (зокрема це стосується й видання в перекладі реву бика), український тлумач натомість відтворює сичання змії («сичит с устен»), власне, «компенсуючи» те, що не вдалось передати автору першотвору. Подібну особливість у підході тлумача до відтворення оригіналу дослідник зауважував, аналізуючи й перекладацьку стратегію І. Величковського.

Виокремлюючи Г. Сковороду як перекладача серед представників західноєвропейського, а також українського бароко, Д. Чижевський наголошував на творчому характері тлумачень митця (яким властиві вилучення античного міфологічного апарату, осучаснення, певна доместикація не лише форми, а й змісту першотвору, що перекладач намагається наблизити до власного «християнсько-містичного світогляду»). Акцент на збагаченні оригіналу новими сенсами з виходом і у сферу філософії, власне на «зворотному впливові» — трактуванні перекладу як діалогу світоглядів мав принципово важливе значення для з'ясування питання національної специфіки українського бароко. Інтерпретації Г. Сковороди переконливо підтверджують концептуальну думку Д. Чижевського про переважання духовних елементів над світськими як визначальну особливість національного варіанта європейського стилю. Принагідно слід зауважити, що показові в цьому контексті й інтерпретації С. Тодорського німецьких духовних віршів (Чижевський, 2003с, с. 122–160).

Тлумачення Г. Сковороди дають підстави Д. Чижевському підтвердити обстоювану ще в ранній період наукової діяльності концептуальну тезу про творчий характер впливу (і як відштовхування). Учений зауважував, що на відміну від деяких представників західного й українського бароко, які «безоглядно переймали зовнішню форму та внутрішній зміст, <...> Сковорода приймає лише “дещо”, а дещо відкидає цілком і досить рішуче» (2003а, с. 183).

Проникливі роздуми вченого над витоками трагедійної традиції в українській літературі, зокрема над тим, що «якісь лінії ведуть від перекладу Сковороди до трагедій Котляревського та від “римського пророка Горатія” до “Гараська” Гулака-Артемівського» (2003а, с. 167), промовисто обґрунтовують функціональність перекладу, осмисленого крізь оптику культурної пам'яті, у стильовому розвитку національної літератури та присутньо увиразнюють уявлення про його особливості за доби бароко та романтизму.

Д. Чижевський трактував тлумачення Г. Сковороди й І. Величковського творів латинськомовних митців у контексті питання *джерел* національного письменства, у зв'язку не лише з його жанровим оновленням, а й зі специфікою формування стилю бароко на національному ґрунті в цілому. Дослідник висловив важливе припущення, власне актуалізуючи проблему рецепції інонаціонального твору як стимулу для оригінальної творчості в процесі «руху» / трансформації культурної пам'яті: «Може, знайдемо у новолатинських поетів Ренесансу та барока не один вірш, що дав *натхнення* (курсив мій. — О. Т.) українським поетам, — не лише будучи оригіналом того чи іншого перекладу, але і впливаючи на форму та зміст української поезії часів літературного барока» (2003а, с. 183).

Водночас учений обстоював концептуальну думку стосовно «променювання» українського бароко в слов'янському духовно-культурному просторі, зокрема впливу українського бароко на розвиток російської літератури, що переконливо підтверджують і розмисли дослідника над творчим діалогом Г. Сковороди й В. Капніста в перекладознавчому аспекті.

Варто згадати ще дві малознані німецькомовні праці Д. Чижевського: «Плоди читання. До питання про впливи Сковороди» (1936) та «В. Капніст і Сковорода» (1937), до яких чи не вперше привернув увагу Л. Ушкалов. Саме друга праця, у якій Д. Чижевський здійснив порівняльний аналіз поезії українського автора «Саду божественних пісень» («Ой ти, птичко жовтобока») та її Капністового тлумачення («Чижик»), видавалась дослідникові важливою з огляду на те, що принципово уточнює питання з історії перекладів творів Г. Сковороди російською мовою (Ушкалов, 2014, с. 115).

Водночас у контексті окреслених проблем згадані праці Д. Чижевського винятково показові й у дещо іншій проекції. Розвиваючи концептуальні тези своєї розвідки «Про психологію читача та читання» (1929), дослідник обстоював тісний зв'язок між процесами читання та перекладу як інтерпретації у творчій «лабораторії» митця: «рефлекси» / імпульси як «плоди читання» трансформуються в перекладі або оригінальному творі. Осмислюючи проблему читача як інтерпретатора та пов'язану з ним проблему перекладача як співтворця оригіналу, Д. Чижевський надавав важливої ролі внутрішній суголосності письменників, їхніх світоглядів. Ці праці Д. Чижевського, у яких автор порушив проблеми, що залишаються й нині у фокусі уваги учених (Лімборський, 2015, с. 16–20), варто трактувати як своєрідний концептуальний «диптих». «Відлунюючи» лише частково в пізніших роздумах Г.-Г. Гадамера («Читання як перекладання», 1989), охоплюючи ширше коло проблем, зокрема й літературного впливу, що сучасні компаративісти трактують як «один із головних видів рецепції»

(Волков, 2001, с. 110), погляди Д. Чижевського виразно засвідчують розвиток інтерпретаційної теорії вченого-емігранта.

Висновки та перспективи подальших досліджень

Перекладознавча концепція дослідника як вагомий складник його компаративістської моделі принципово увиразнює уявлення про формування її теоретико-методологічного підґрунтя. Якщо застосування вченим-емігрантом, який переосмислив здобутки попередників, насамперед М. Грушевського, М. Зерова, Г. Вельфліна, стильового підходу (що високо поцінують сучасні літературознавці) дало можливість представити українське письменство як частину європейського духовно-культурного універсуму, то рецептивний підхід, також активно залучений автором до вивчення національних літератур, передусім української, у європейському, зокрема слов'янському, контексті, репрезентує його не лише як «фігуранта», а і як активного повноправного учасника міжкультурної комунікації з акцентом на «зворотному впливові». Погляди вченого на проблему рецепції як різнорівневе явище (вияскравлюючи потужні інтерпретативні ресурси взаємопов'язаних її проявів — насамперед читання та перекладу) привертають увагу не тільки до того, як «інше» стає «своїм» (Наливайко, 2007, с. 42), а й до того, як «своє» збагачує / змінює «інше», що набуває особливо важливого значення за сучасної епохи.

Розмисли Д. Чижевського над проблемою художнього перекладу крізь оптику культурної пам'яті трансформують уявлення про функціональність означеного феномену в процесі міжлітературного / міжкультурного спілкування, репрезентуючи його не тільки як «міст між двома мовами, <...> що з'єднує два береги одного материка» (Гадамер, 2001, с. 152), а водночас і як «стероскопічний» діалог між літературами й культурами, між епохами й традиціями, який виразно демонструє процес трансформації ідей і форм у творчих «лабораторіях» митців (зокрема від філософських думок Овідія, які переосмислив Гораций, через інтерпретації Г. Сковороди, що постали стимулом для оригінальної творчості українського барокового митця, яка, своєю чергою, дала потужні імпульси для інших літератур).

Увага до вивчення художнього перекладу в контексті національної літератури як частини та чинника її розвитку, а також механізму міжкультурної комунікації загалом, демонструючи близькість логіки мислення Д. Чижевського й Д. Дюришина, який уважав, що дослідження означеного феномену поза літературним контекстом є «фрагментарним», переконливо засвідчує перспективність, плідність і багатовекторність підходу, який запропонував український учений-емігрант. З одного боку, вивчення художнього перекладу в компаративістичному дискурсі забезпечує цілісність і повноту його осмислення як

міжмовного, міжлітературного й міжкультурного феномену, а з іншого — посутньо поглиблює дослідження національної літератури через вивчення її взаємозв'язків з іншими письменствами в широкому міжкультурному просторі, впливаючи і на формування концепції історії національної літератури.

Цілісна багатоаспектна перекладознавча модель Д. Чижевського, який посутньо розвинув підхід своїх попередників до вивчення перекладу (з акцентом на підпорядкуванні суто перекладацьких питань загальнолітературним / загальнокультурним) насамперед як вагомій частини та чинника розвитку національного письменства, винятково багатого джерела його змістового й формального художньо-естетичного збагачення та оновлення, потужного стимулу для оригінальної творчості на власному ґрунті — крізь оптику культурної пам'яті, не лише принципово змінює уявлення про розвиток українського перекладознавства ХХ століття, підносячи його на якісно новий рівень (що досі залишалось не охопленим увагою дослідників), а й посутньо увиразнює питання внеску насамперед української науки про літературу в розвиток світової гуманітаристики в цілому.

Багатоаспектні погляди Д. Чижевського, який випереджав час, на проблему художнього перекладу, виразно демонструючи суголосність обґрунтованим значно пізніше ідеям, поглядам, концепціям, теоріям провідних закордонних учених (Г. Р. Яусса, В. Ізера, І. Евен-Зохара, А. Лефевра, С. Баснет, П. Торопа, М. Еспаня й інших), залишаються актуальними нині та окреслюють напрями майбутніх міждисциплінарних досліджень означеного феномену під «зводом» літературознавчої компаративістики: насамперед вивчення перекладу як одного з найпоказовіших факторів міжлітературного / міжкультурного діалогу / полілогу (крізь епохи, стилі й традиції), як «інструменту» самопізнання читача / митця / національної літератури / культури, як своєрідного каталізатора / стимулу їхнього розвитку та водночас (!) ареалу культурної пам'яті й механізму її перетворення / реінтерпретації.

Покликання

- Брайко, О. (2009). Українська компаративістика другої половини ХХ — початку ХХІ століття. У *Національні варіанти літературної компаративістики* (с. 386–438). Стілос.
- Волков, А. (2001). Вплив. У А. Волков (Ред.), *Лексикон загального та порівняльного літературознавства* (с. 110–111). Золоті литаври.
- Гадамер, Г.-Г. (2001). Читання і перекладання. У Г.-Г. Гадамер, *Герменевтика і поетика* (с. 145–152). Юніверс.
- Ільницький, М. (2014). Українська література в «актах осмислення» Дмитра Чижевського. У М. Ільницький, *Знаки доби і грані таланту* (с. 152–168). Кліо.
- Квіт, С. (2010). Герменевтична стратегія Дмитра Чижевського. *Магістеріум*, 39, 3–12. <https://ekmair.ukma.edu.ua/handle/123456789/15910>
- Лімборський, І. (2015). Перекладач як читач та інтерпретатор художнього тексту (компаративні проєкції). *Вісник Дніпропетровського університету імені Альфреда Нобеля*, 1(9), 16–20. <https://doi.org/10.32342/2523-4463-2015-0-9-16-20>

- Наєнко, М. (1994). Дмитро Чижевський і його «Історія української літератури». У Д. Чижевський, *Історія української літератури (від початків до доби реалізму)* (с. 3–15). Феміна.
- Наливайко, Д. (2007). Компаративістика в системі літературознавчих дисциплін. У Д. Наливайко, *Компаративістика й історія літератури* (с. 5–42). Акта.
- Тетеріна, О. (2018). Зустрічі слов'янських літератур на їхніх історико-духовних перехрестях: Д. Чижевський. *ScienceRise*, 6, 49–55. <https://doi.org/10.15587/2313-8416.2018.135180>
- Тетеріна, О. (2020). *Феномен української еміграційної компаративістики: діапазон руху, пошукові орієнтири, європейський контекст* (Дисертація на здобуття ступеня доктора філологічних наук. Київський національний університет імені Тараса Шевченка).
- Тетеріна, О. (2024). Перекладознавча думка. У Н. Шумило, О. Браiko (Ред.), *Історія української літератури у 12 т. Т. 9, кн. 2: Література кінця XIX — початку XX ст. (1890–1910-ті роки)* (с. 679–729). Наукова думка.
- Ушкалов, Л. (2014). «Повний» Скворода, перекладений поросійському. *Слово і Час*, 2, 115–119.
- Чижевський, Д. (1929). До психології читача та читання. *Книголюб*, 3–4, 12–26.
- Чижевський, Д. (1994). Перекладна та позичена література. У Д. Чижевський, *Історія української літератури (від початків до доби реалізму)* (с. 49–72). Феміна.
- Чижевський, Д. (2003а). До перекладів Сквороди. У Д. Чижевський, *Український літературний барок: нариси* (с. 160–183). Акта.
- Чижевський, Д. (2003б). Майстер малих форм. У Д. Чижевський, *Український літературний барок: нариси* (с. 80–122). Акта.
- Чижевський, Д. (2003с). Невідомий український поет 18-го віку. У Д. Чижевський, *Український літературний барок: нариси* (с. 122–160). Акта.
- Чижевський, Д. (2005а). Антична література в старій Україні. У Д. Чижевський, *Філософські твори* (Т. 2, с. 43–56). Смолоскип.
- Чижевський, Д. (2005б). Початки і кінці нових ідеологічних епох. У Д. Чижевський, *Філософські твори* (Т. 2, с. 14–23). Смолоскип.
- Чижевський, Д. (2005с). *Порівняльна історія слов'янських літератур*. Академія.
- Яусс, Г. Р. (2009). Рецептивна естетика і літературна комунікація. У Д. Наливайко (Ред.), *Сучасна літературна компаративістика: стратегії і методи: Антологія* (с. 178–194). Києво-Могилянська академія.
- Espagne, M. (2009). *L'histoire de l'art comme transfert culturel*. Belin.
- Even-Zohar, I. (1990). Polysystem Theory. *Poetics Today*, 11(1), 9–26. Duke University Press.
- Hermans, Th. (Ed.) (1985). *The Manipulation of the Literature: Studies of Literary Translation*.
- Tschiyevskiy, D. (1956). John Owen und Ivan Velyčkovskiy. In D. Tschiyevskiy, *Aus Zwei Welten: Beitrage zur Geschichte der slawisch-westlichen Literarischen Beziehungen* (SS. 173–178). Mouton and Co.
- Braiko, O. (2009). Ukrainiska komparativistyka druhoi polovyny XX — pochatku XXI stolittia [Ukrainian comparative studies of the second half of the 20th — early 21st century]. In *Natsionalni varianty literaturnoi komparativistyky* (pp. 386–438). Stylos.
- Chyzhevskiy, D. (1929). Do psikhologii chytacha ta chytannia [On the psychology of the reader and reading]. *Knyholiub*, 3–4, 12–26.
- Chyzhevskiy, D. (1994). Perekladna ta pozychena literatura [Translated and borrowed literature]. In D. Chyzhevskiy, *Istoriia ukrainiskoi literatury (vid pochatkov do doby realizmu)* [History of Ukrainian literature (from the beginnings to the era of realism)] (pp. 49–72). Femina.
- Chyzhevskiy, D. (2003a). Do perekladiv Skovorody [To Skovoroda's translations]. In D. Chyzhevskiy, *Ukrainskyi literaturnyi barok: narysy* [Ukrainian Literary Baroque: Essays] (pp. 160–183). Akta.
- Chyzhevskiy, D. (2003b). Maister malykh form [Master of small forms]. In D. Chyzhevskiy, *Ukrainskyi literaturnyi barok: narysy* [Ukrainian Literary Baroque: Essays] (pp. 80–122). Akta.
- Chyzhevskiy, D. (2003с). Nevidomyi ukrainyskyi poet 18-ho viku [Unknown Ukrainian poet of the 18th century]. In D. Chyzhevskiy, *Ukrainskyi literaturnyi barok: narysy* [Ukrainian Literary Baroque: Essays] (pp. 122–160). Akta.
- Chyzhevskiy, D. (2005a). Antychna literatura v starii Ukraini [Ancient literature in old Ukraine]. In D. Chyzhevskiy, *Filosofski tvory* (Vol. 2, pp. 43–56). Smoloskyp.
- Chyzhevskiy, D. (2005b). Pochatky i kintsi novykh ideolohichnykh epokh [Beginnings and ends of new ideological epochs]. In D. Chyzhevskiy, *Filosofski tvory* (Vol. 2, pp. 14–23). Smoloskyp.
- Chyzhevskiy, D. (2005с). *Porivnialna istoriia slovianskykh literatur* [Comparative History of Slavic Literatures]. Akademia.
- Espagne, M. (2009). *L'histoire de l'art comme transfert culturel*. Belin.
- Even-Zohar, I. (1990). Polysystem Theory. *Poetics Today*, 11(1), 9–26. Duke University Press.
- Gadamer, H.-G. (2001). Chytannia i perekladannia [Reading and translating]. In H.-G. Gadamer, *Hermenevtyka i poetyka* (pp. 145–152). Yunivers.
- Hermans, Th. (Ed.) (1985). *The Manipulation of the Literature: Studies of Literary Translation*.
- Ilytskyi, M. (2014). Ukrainiska literatura v "aktakh osmyslennia" Dmytra Chyzhevskoho [Ukrainian literature in Dmitry Chizhevsky's "acts of reflection"]. In M. Ilytskyi, *Znaky doby i hrani talantu* [Signs of the times and facets of talent] (pp. 152–168). Klio.
- Kvit, S. (2010). Hermenevtychna stratehiia Dmytra Chyzhevskoho [Dmitry Chizhevsky's hermeneutic strategy]. *Mahisterium*, 39, 3–12. <https://ekmair.ukma.edu.ua/handle/123456789/15910>
- Limborskiy, I. (2015). Perekladach yak chytach ta interpretator khudozhnoho tekstu (komparatyvni proektsii) [The translator as a reader and interpreter of literary texts (comparative projections)]. *Bulletin of the Alfred Nobel University*, 1(9), 16–20. <https://doi.org/10.32342/2523-4463-2015-0-9-16-20>
- Naienko, M. (1994). Dmytro Chyzhevskiy i yoho "Istoriia ukrainiskoi literatury" [Dmytro Chyzhevsky and his "History of Ukrainian Literature"]. In D. Chyzhevskiy, *Istoriia ukrainiskoi literatury (vid pochatkov do doby realizmu)* [History of Ukrainian literature (from the beginnings to the era of realism)] (pp. 3–15). Femina.
- Nalyvaiko, D. (2007). Komparativistyka v systemi literaturoznavchykh dystsyplin [Comparative studies in the system of literary disciplines]. In D. Nalyvaiko, *Komparativistyka y istoriia literatury* (pp. 5–42). Akta.
- Teterina, O. (2018). Zustrichi slovianskykh literatur na yikhnikh istoriko-dukhovnykh perekhrestyakh: D. Chyzhevskiy [Encounters of Slavic literatures at their historical-spiritual crossroads: D. Chyzhevsky]. *ScienceRise*, 6, 49–55. <https://doi.org/10.15587/2313-8416.2018.135180>
- Teterina, O. (2020). *Fenomen ukrainiskoi emigratsiinoi komparativistyky: diapazon rukhu, poshukovi oriientyry, yevropeyskyi kontekst* [The phenomenon of Ukrainian comparative emigration studies: scope of movement, search guidelines, European context] (Dissertation for the degree of Doctor of Philology. Taras Shevchenko National University of Kyiv).
- Teterina, O. (2024). Perekladознавча думка [Translation studies]. In N. Shumilo, O. Braiko (Red.), *Istoriia ukrainiskoi literatury u 12 t. T. 9, кн. 2: Література кінця XIX — початку XX ст. (1890–1910-ті роки)* (pp. 679–729). Naukova dumka.
- Tschiyevskiy, D. (1956). John Owen und Ivan Velyčkovskiy. In D. Tschiyevskiy, *Aus Zwei Welten: Beitrage zur Geschichte der slawisch-westlichen Literarischen Beziehungen* (SS. 173–178). Mouton and Co.
- Ushkalov, L. (2014). "Povnyi" Skovoroda, perekladenyi porosiiskomu ["Complete" Skovoroda, translated into Russian]. *Word and Time*, 2, 115–119.
- Volkov, A. (2001). Vplyv. [Impact]. A. Volkov (Red.), *Leksykon zahalno ta porivnialnoho literaturoznavstva* [Lexicon of General and Comparative Literature] (pp. 110–111). Zoloti lytavry.
- Yauss, H. R. (2009). Retseptivna estetyka i literaturna komunikatsiia [Receptive aesthetics and literary communication]. In D. Nalyvaiko (Ed.), *Suchasna literaturna komparativistyka: stratehii i metody: Antolohiia* [Modern Literary Comparative Studies: Strategies and Methods: Anthology] (pp. 178–194). Kyiv-Mohyla Academy.

Olga Teterina

Shevchenko Institute of Literature of NAS of Ukraine, Ukraine

THE PROBLEM OF LITERARY TRANSLATION IN THE VIEWS OF D. CHYZHEVSKYI AS A COMPARATIST THROUGH THE LENS OF CULTURAL MEMORY

Part two

Translation as a dialogue between languages, literatures, cultures, eras, and traditions. Reception — reinterpretation — transformation

This work is the first comprehensive analysis of the views of one of the leading representatives of Ukrainian literary studies abroad, D. Chyzhevskiy, on translation as a multifaceted scientific problem, which is the subject of the proposed study. The purpose of the work and the tasks it entails are to study the author's translology concept (with an emphasis on its integrity) as a significant component of the scholar's comparative model through the lens of cultural memory. The work applies the achievements of historical-comparative, contextual analysis, and methods of receptive-aesthetic and cultural-historical schools.

The results. The first part of the study examines principles of the receptive approach, which D. Chyzhevskiy applied in the early period of his scientific activity, in particular to the comprehension of reading from a psychological point of view (which until then remained unnoticed by researchers). The second part of the work proves that theoretical and methodological tools used by the scholar also reshape the study of translation as a manifestation of reception and a mechanism for interpreting / transforming cultural heritage that belongs to other nations.

D. Chyzhevskiy's translology concept carries on the tradition of understanding literary translation in the projection of the interdisciplinary approach established, in particular, by Ukrainian scholars of the second half of the 19th — first third of the 20th centuries, and fundamentally deepens his multifaceted research (subordinating purely translation issues to general literary / cultural ones): for the first time the author draws attention to the role of translation as the most active "player" in polylogue — across time and space — not only of languages, literatures, cultures, but also of epochs and traditions, which convincingly illustrates his understanding of this phenomenon through the lens of cultural memory. Attention is focused on the fact that D. Chyzhevskiy's innovative views on literary translation simultaneously enrich the scholar's comparative model (which covers a wide range of interconnected problems of contactology and typology) and significantly clarify the idea of it.

D. Chyzhevskiy's translology concept, which is considered in the context of the consonant views of representatives, preeminently, of hermeneutics and receptive aesthetics, modern theories of cultural transfer, total translation, cultural memory, etc., provides every reason to decisively conclude that the émigré scholar was far ahead of his time. The researcher's innovative thoughts and ideas, while signaling the importance of expanding the boundaries of comprehensive study of the phenomenon of translation on many levels and in different contexts (with the involvement of theoretical and methodological tools of literary studies, principally comparative, philosophy, psychology, anthropology, sociology, cultural studies, etc.), not only outline the place / contribution of Ukrainian science of that time to the development of global humanities as a whole, but also indicate great prospects for future interdisciplinary studies of the specified artistic phenomenon "under the dome" of comparative studies.

Keywords: literary translation; reading; cultural memory; comparative literary studies; literary reception; influence; stimulus; interpretation.

Стаття надійшла до редколегії 12.09.2025

Прийнято до публікації 17.12.2025

Опубліковано 25.12.2025, 31.03.2026

<https://doi.org/10.28925/2311-259x.2026.1.2>
УДК 821.161.2

Денис Пінчук

Київський столичний університет імені Бориса Грінченка
вул. Левка Лук'яненка, 13-Б, Київ, 04212, Україна
 <https://orcid.org/0009-0008-5644-5152>
d.pinchuk.asp@kubg.edu.ua

НАРАТИВНІ ДОМІНАНТИ НЕКОМБАТАНТСЬКОГО ПИСЬМА В ЗБІРЦІ ЕСЕЇВ ІРИНИ СЛАВІНСЬКОЇ «ПОВІТРЯНА Й ТРИВОЖНА КНИЖКА»

У статті проаналізовано наративні домінанти некомпбатантського письма на матеріалі збірки есеїв Ірини Славінської «Повітряна й тривожна книжка» (2023), що є актуальним з огляду на потребу осмислення ролі цивільного письма як інструменту рефлексії суспільних змін і збереження колективної пам'яті в умовах війни. Предметом студії є наративні стратегії, що організують есеїстичний дискурс збірки та впливають на конструювання образу війни, її повсякденних наслідків і способів говоріння про травматичний досвід із цивільної перспективи. Мета дослідження полягає у виокремленні ключових наративних домінант, які структурують есеїстичний наратив І. Славінської, а також у з'ясуванні їхньої ролі в репрезентації війни як тривалого режиму повсякденності, поля етичних дилем і кризового переозначення ідентичності. Окрему увагу приділено тому, як наративні техніки передають досвід війни авторки, яка не є безпосередньою учасницею бойових дій. Для аналізу використано комплексний методологічний підхід, що поєднує наративний аналіз, дискурс-аналіз і елементи травматологічної, феміністичної, пост-/деколоніальної критики та теорії афекту.

Результати дослідження засвідчують домінування в збірці чотирьох наративних механізмів: 1) фрагментарності як способу передати розірваність досвіду війни; 2) суб'єктивізації наративу, що акцентує індивідуальний досвід цивільних; 3) інтертекстуальності, яка пов'язує сучасний текст із традицією української літератури; 4) етичної рефлексії, спрямованої на осмислення моральних дилем у воєнному контексті. Сукупно ці домінанти формують дискурс, який не лише фіксує реалії війни, а й пропонує способи їхнього осмислення в екстремальних умовах.

Новизна дослідження полягає в системному описі наративних домінант на матеріалі одного цілісного корпусу (однієї збірки есеїв), що підсилює методологічну коректність висновків і не дозволяє некритично поширювати їх на весь масив сучасного українського некомпбатантського письма. Також запропоновано трактування ролі некомпбатантської літератури у формуванні національного наративу з акцентом на збереженні культурної пам'яті та протистоянні культурній травмі.

Ключові слова: некомпбатантська література; есеїстика; наративні домінанти; дискурс; травма; війна; ідентичність; пам'ять.

Постановка проблеми

Дослідження літератури війни тривалий час зосереджувалось на текстах, які писали безпосередні учасники бойових дій: солдати й інші комбатанти. Їхній досвід вважали найбільш достовірним і вагомим свідченням про конфлікт. При цьому сучасна літературна теорія дедалі частіше підкреслює значення «некомпбатантської літератури» — текстів, що створили люди, які переживають війну, не будучи частиною офіційних військових структур.

На відміну від воєнної літератури, що нерідко тримається на стратегіях, героїчних учинках або логіці виживання в бойових умовах, цивільні тексти висвітлюють досвід уразливості, втрат і моральної розгубленості. Вони можуть балансувати між документальністю та художньою умовністю, репортажем і поетичним висловленням, індивідуальною травмою та колективною пам'яттю. Така

увага до цивільної перспективи відповідає ширшому розумінню війни як явища, що впливає на всі сфери суспільного життя, а не зводиться лише до полів битв чи військових операцій.

Епістемологічна цінність некомпбатантського письма полягає в його здатності розкривати аспекти війни, які часто залишаються поза увагою традиційних воєнних наративів: повсякденну тривогу очікування, страх вимушеного переселення, психологічний тиск окупації, етику виживання в буденних умовах (Caruth, 1996; Scarry, 1985). Такі сюжети кидають виклик усталеним мотивам слави й самопожертви та пропонують альтернативні наративи, що підкреслюють крихіткість, пасивність, стійкість і тишу в оповідях про війну.

У контексті українського письма, що реагує на російсько-українську війну, цивільні перспективи формують різні практики фіксації досвіду.

Водночас у межах цієї статті емпіричний матеріал обмежено однією збіркою есеїв Ірини Славінської. Це задає методологічно коректний фокус: описати нарративні доміанти в конкретному корпусі текстів без перенесення висновків на весь масив некомбатантського письма.

Теоретичне переосмислення некомбатантського письма відповідає кільком взаємопов'язаним тенденціям у літературознавстві: застосуванню теорії травми до колективної та культурної травми, феміністичній критиці традиційних воєнних нарративів, просторовому повороту (увазі до цивільного простору як арени конфлікту), а також акценту пост-/деколоніальної теорії на голосах маргіналізованих. Сукупно ці напрями формують міждисциплінарні рамки, що визнають складну роль цивільного письма у воєнному дискурсі.

Результати дослідження

У сучасному критичному аналізі некомбатантської літератури центральне місце займає теорія травми, яка перемістила акцент із нарративної структури на психологічні та етичні аспекти свідчення. За Кері Карут (Caruth, 1996), травма — це не лише індивідуальний психологічний досвід, а й відкладений, фрагментарний спосіб переживання, який чинить опір вербальному вираженню. Некомбатантська література, часто ретроспективна й уривчаста, відображає цей опір через акцент на прогалинах у пам'яті, розірваній мові та нелінійних часових структурах.

Неможливість вибудувати цілісну розповідь у таких текстах може сама ставати свідченням психологічного впливу війни. Це потребує читання, яке не зводиться до естетичної оцінки. С. Фелман і Д. Лауб (Felman & Laub, 1992) наголошують: етичне завдання полягає не лише в «розшифруванні» тексту, а й у визнанні читача як вторинного свідка, що бере на себе відповідальність за незавершеність нарративу.

Феміністичні теоретики відіграли ключову роль у переосмисленні значення некомбатантського письма, кидаючи виклик маскулінному нарративу воєнного письма. Джин Бетке Ельштейн (Elshtain, 1987) у своїй праці «Жінки і війна» показала, що західний дискурс традиційно формував уявлення про війну через гендерні бінарності, пов'язуючи бойові дії з маскуліністю, а небойовий досвід — із фемінністю, що призводило до маргіналізації жіночого воєнного досвіду та письма.

Такі гендерні рамки, за Міріам Кук (Cooke, 1996), формують «традицію нетрадиційного», коли жіноче воєнне письмо систематично виключалося з канонів, попри активну фіксацію досвіду конфліктів. У книзі Елейн Скаррі «Тіло в болю» (Scarry, 1985) підкреслюється, що біль, особливо в контексті насильства, часто вислизає від мовного відтворення, і ця ідея важлива для читання цивільних нарративів. Дослідниці, як-от Гілл Плейн (Plain, 2006) і Сондра Хейл (Hale, 2001), звертають увагу: жіночі тексти руйнують лінійну хронологію та героїчні рамки, пропонуючи

натомість побутову перспективу часу й емоційну «мапу» переживань. Воєнні листи і щоденники акцентують турботу, втрату та репродуктивну працю — те, що часто лишається невидимим у традиційних воєнних нарративах. Такі тексти також проблематизують межу між приватним і публічним, коли жінки балансують між нав'язаною пасивністю та невизнаною активністю. У цьому контексті показовою є і концепція Джудіт Батлер (Butler, 2004) про «скорботне життя», де одні втрати культурно оплакуються, а інші залишаються непоміченими.

Теорія афекту відкриває додаткові можливості для аналізу цивільного письма про війну, звертаючи увагу на тілесні, до-когнітивні реакції на травму й конфлікт. Замість фокусу лише на значенні дослідники, зокрема Сара Ахмед (Ahmed, 2004) і Брайан Массумі (Massumi, 2002), аналізують, як емоції циркулюють у текстах, формуючи спільноти почуттів і зони напруги. У некомбатантських нарративах афект часто стає важливішим за фактичну послідовність подій: страх, сором, оніміння чи несподівана радість перетворюються на опорні елементи оповіді й визначають сприйняття воєнного простору — кухні, притулку, окупованої вулиці.

Таким чином, некомбатантське письмо картографує не лише фізичні, а й емоційні ландшафти, де війна є не епізодичною подією, а повсякденною реальністю. Традиційно «тил» вважався пасивним простором, але в цій літературі він переосмислюється як місце афективної праці та психологічного напруження. Просторовий поворот у літературній теорії, натхненний ідеями Анрі Лефевра (Lefebvre, 1991) про соціально сконструйований простір, вплинув на дослідників, таких як Сара Коул (Cole, 2012), чия робота про модерністську воєнну літературу показує, як конфлікт проникає в цивільні та домашні простори, стираючи межу між фронтом і тилом.

Пост-/деколоніальна теорія збагатила підходи до цивільного письма про війну, висвітлюючи перетин воєнних нарративів із колоніальними структурами влади та формуванням національної ідентичності. Цей підхід важливий для аналізу текстів, які зачіпають мовну політику та культурні ідентичності в зонах конфлікту. Водночас Мадіна Тлостанова (Tlostanova, 2015) зазначає, що традиційні постколоніальні рамки часто не враховують специфіки пострадянського контексту, де колоніальні відносини мали унікальні механізми, відмінні від західних моделей. Ця критика підкреслює потребу в теоретичних підходах, чутливих до локальної історії України та її досвіду «множинних колоніалізмів» (Hrytsak, 2015).

Спираючись на теорію травми, феміністичну критику, теорію афекту і пост-/деколоніальні підходи, можна глибше зрозуміти різноманітні формальні стратегії, які застосовує цивільний автор для вираження досвіду війни. Ці теоретичні рамки розкривають етичні та епістемологічні виміри свідчення і показують, як форма тексту може

визначатись обмеженнями пам'яті, потребою говоріння й емоційною вагою пережитого. Водночас у межах пропонованої статті ці підходи застосовано до одного конкретного корпусу текстів — збірки есеїв І. Славінської.

Некомбатантське письмо створює виклик традиційним уявленням про автентичність і авторитет у воєнній літературі. Як зазначає Кейт Маклафлін (McLoughlin, 2011) у своєму аналізі репрезентації війни, західна літературна традиція історично віддавала перевагу розповідям комбатантів, уважаючи їхній безпосередній досвід основою наративної достовірності. Цивільні тексти підривають цю ідею, пропонуючи альтернативні джерела авторитету, що ґрунтуються на інших формах близькості, свідчень і переживань.

Спираючись на концепцію «багатовекторної пам'яті» Майкла Ротберга (Rothberg, 2009), такі тексти можна розглядати як прояв «постпам'яті» (за Маріанною Гірш (Hirsch, 2012)), тобто зв'язку другого покоління з потужним досвідом, який передував їхньому народженню, але був переданий їм настільки глибоко, що став частиною їхньої власної пам'яті. Ця концепція дає можливість визнавати складні претензії на авторитет, які висувають некомбатантські тексти, не зводячи їхню автентичність до прямої участі.

Некомбатантське письмо часто виходить за межі традиційних жанрових категорій, створюючи гібридні тексти, що поєднують елементи мемуарів, художньої прози, публіцистики та теоретичної рефлексії. У ширшому контексті української літератури питання жанрової гібридності та меж між дискурсами розглядає Тамара Гундорова (Гундорова, 2005), що дає змогу окреслити загальну придатність «перетинання» жанрових режимів для репрезентації кризового досвіду.

Крім того, некомбатантська література підважує традиційне розуміння хронологічних меж воєнного письма, яке чітко відокремлює довоєнний, воєнний і повоєнний періоди. Мері Фаврет (Favret, 2010) у своєму дослідженні воєнного часу показує, що цивільний досвід конфлікту часто пов'язаний зі складними часовими нашаруваннями, коли мирний і воєнний часи співіснують у напруженій взаємодії.

Важливою рисою сучасної культури письма про війну є «документальний поворот» — акцент на фіксації та збереженні цивільних свідчень через різні медіа. Проекти, такі як онлайнний «Архів війни» (Ukraine War Archive, n. d.), ілюструють те, що дослідники називають «цифровим свідченням» (Kot, Mozolevska & Polishchuk, 2024) — використанням цифрових платформ для документування досвіду, який міг би залишитися непоміченим в офіційних наративах про війну. Такі ініціативи застосовують те, що Маріанна Гірш (Hirsch, 2012) описує як стратегії поєднання індивідуального досвіду з колективною пам'яттю.

В українському контексті цей документальний рух співвідноситься з «політикою пам'яті» (Shevel,

2016), тобто процесами, через які суспільства визначають, що за аспекти минулого будуть збережені та як саме. Як стверджував Хейден Вайт (White, 1973), і літературні, і історичні тексти використовують наративні стратегії для осмислення подій.

Критичний аналіз некомбатантської літератури в сучасній літературній теорії виявляє як сильні сторони, так і обмеження наявних теоретичних підходів. Хоча феміністичні, просторові, травматичні та постколоніальні рамки значно поглибили нинішнє розуміння воєнних текстів, українська некомбатантська література часто виходить за ці межі через свою жанрову гібридність, часову складність і прив'язку до пострадянського контексту.

Це вказує на потребу в нових концептуальних підходах, які Емілі Аптер (Apter, 2013) називає «неперекладністю» — визнанням того, що певні аспекти літературних текстів не піддаються асиміляції в наявні теоретичні парадигми. Майбутні дослідження некомбатантської літератури можуть ефективно поєднувати елементи різних дисциплін, залишаючись чутливими до історичних і культурних контекстів, у яких виникають ці тексти.

Отже, доцільно розглянути збірку есеїв Ірини Славінської «Повітряна й тривожна книжка» (Славінська, 2023) як яскравий зразок некомбатантського наративу в сучасній українській літературі. Ця книга — глибоко особистий, але водночас універсальний погляд на осмислення досвіду життя під час повномасштабної війни, розв'язаної Росією проти України з 24 лютого 2022 року. Відома журналістка, письменниця, перекладачка та продюсерка «Радіо Культура», авторка через власні емоції та спостереження показує, як війна змінює повсякденність, впливає на індивідуальну й колективну свідомість і переосмислює значення звичайних речей.

«Повітряна й тривожна книжка» складається з есеїв, що поєднують автобіографічні нотки, роздуми про суспільні трансформації й аналіз культурних і психологічних аспектів воєнного часу. Це не хронологічний щоденник, а радше мозаїка думок і почуттів, що відображає уривчастість сприйняття реальності в умовах війни. І. Славінська зосереджується на тилловому досвіді, описуючи життя в умовно безпечних містах України, але постійно підкреслює, що війна пронизує тривоги, новини, побутові зміни й навіть моменти тиші — усі складові існування: *«Разом із колегами ми вже ходили “на екскурсії” в укриття цивільного захисту й міркували, що важливо подбати про зручні одяг і взуття. За якийсь час ми так багато годин проводитимемо в цих укриттях протягом повітряних тривог»* (2023, с. 7).

Назва книги відсилає до поняття «повітряної тривоги» — звуку, що став символом війни для українців, а також до внутрішнього неспокою, який охоплює людину в умовах невизначеності. Водночас «повітряність» підкреслює легкість і тонкість,

із якими авторка торкається складних тем, уникаючи надмірної патетики чи драматизму.

І. Славінська аналізує війну не лише як зовнішнє явище, а як процес, що глибоко проникає в особисте життя. Вона ділиться власними почуттями, спогадами та реакціями, і це робить її тексти близькими й зрозумілими читачам.

Одна з ключових тем збірки — трансформація повсякденності під впливом війни. Авторка описує, як звичні дії набувають нового значення. Наприклад, в одному з есеїв вона розповідає про зміни у своєму гардеробі після початку повномасштабного вторгнення: елегантні сукні поступились місцем практичним речам — теплим светрам і зручному взуттю, придатному для довгих переходів чи перебування в укриттях: *«Після 24 лютого стало важливим те, що допомагало тримати рамку нормальності. Хоча яка може бути нормальність під звуки прильотів?»* (2023, с. 10). Цей приклад показує, як війна спонукає переглянути основні аспекти повсякденного життя, перетворюючи їх на елементи стратегії виживання.

Інший випадок — роздуми про блекауті. Ірина Славінська вдається до дитячих спогадів про відключення електрики в 1990-х і зіставляє їх із нинішніми перебоями в електропостачанні, спричиненими обстрілами. Вона зазначає: *«Як діти, на темряву всі ми реагували напрочуд весело й оптимістично — так само як і діти 2022 року»* (2023, с. 116). Цей образ поєднує особистий досвід авторки з колективним досвідом українців, для яких відключення електроенергії стали частиною воєнної повсякденності.

Ірина Славінська часто звертається до концепції рутини як засобу збереження психологічної стійкості. Під час війни рутини перетворюється не просто на звичку, а на спосіб протистояти хаосу. Наприклад, авторка описує, як приготування їжі чи прибирання оселі стають ритуалами, що допомагають відчувати контроль над своїм життям. А рішення надіти вранці 24 лютого новий піджак есеїстка порівнює з особистим укриттям від небезпеки: *«Так от, уранці 24 лютого я дістала з пакунка новий піджак, який напередодні забрала в поштоматі. Абсолютно красивий і нарядний, і заразом буденний і затишний. Моє персональне бомбосховище, як виявиться згодом»* (2023, с. 10). Відповідно в есеї актуалізовано ідею можливості психологічно «зачепитися» за артефакти з мирного життя, аби не втратити контроль над собою.

В одному з есеїв І. Славінська згадує, як червона помада стала для неї символом стійкості: *«Я дуже добре розуміла всі ті жарти й частку жарту в них — як людина, що в “рюкзачок готовності” поклала косметичку й, зокрема, червону помаду. Навіщо? Тому що не хотіла відпускати звичного життя, навіть якщо воно розсипалося на друзки у воєнній реальності»* (2023, с. 15–16). Цей образ висвітлює жіночу перспективу війни, яку авторка підкреслює у своїх творах. Війна спонукає письменницю переглянути концепцію дому.

У своїх есеях Ірина Славінська розповідає про міста, трансформовані війною, та про те, як люди пристосовуються до нових умов. Наприклад, вона зображує, як мирні міста, такі як Київ, Львів, Чернівці, наповнюються новими звуками (сигналами тривоги, шумом генераторів) і новими звичками (накопиченням продуктів, перевіркою безпечних місць): *«І це були спокійніші дні, нехай і з постійними розмовами про війну та волонтерські справи інших авторок і авторів»* (2023, с. 12). Водночас вона звертається до історичних спогадів, згадуючи сімейні історії про Другу світову війну, що дає змогу провести аналогії між минулим і сучасністю. Цей зв'язок між поколіннями підкреслює: війна є не лише індивідуальним, а й спільним травматичним досвідом.

Особливістю збірки є наголос на жіночому досвіді війни. Ірина Славінська, як координаторка з гендерних питань кампанії «Повага», акцентує на впливі війни на жінок, їхні ролі та самоусвідомлення. Зокрема, вона описує, як жінки в тилу беруть на себе організацію побуту, волонтерську діяльність, підтримку сімейного тепла, залишаючись при цьому самими собою — жінками: *«О так, я добре розумію, чому хороша знайома в пекельні для Харкова дні позувала для селфі з червоною помадою на губах і писала про те, що вперше взула улюблені туфлі на підборах! Ворог не переможе, допоки не забере мене в мене»* (2023, с. 13). У символі червоної помади вбачається не лише індивідуальний прояв, а й потужний знак жіночої стійкості та гідності в умовах війни.

Інший приклад — роздуми про материнство. Ірина Славінська описує, як війна трансформує взаємини з дітьми, спонукаючи батьків знаходити способи пояснити те, що важко осягнути. Вона зазначає, як у дитячих іграх з'являються слова «укриття» чи «сирена», що служать болісним нагадуванням про втрачену безтурботність.

Стиль Ірини Славінської вирізняється витонченістю, чутливістю й увагою до деталей. Її есеї — це не просто хроніка подій, а глибокий аналіз того, як війна впливає на людську свідомість. Авторка майстерно використовує метафори й асоціації, щоб передати емоційний стан.

Письменниця запрошує читача до розмови, спонукаючи його розмірковувати над власним досвідом війни. Її тексти не лише є літературним твором, але й виконують терапевтичну функцію, допомагаючи осмислити пережите. Хоча есеї І. Славінської й ґрунтуються на її особистих почуттях, вони відгукуються в серцях багатьох українців. Вона звертається до універсальних тем: страху перед невідомістю, прагнення безпеки, зусиль залишатися людським у нелюдських обставинах. Наприклад, розмірковуючи про запаси продуктів швидкого приготування, таких як локшина чи консерви, авторка називає їх «артефактами війни», які є в кожній оселі. Такі деталі роблять її тексти близькими та зрозумілими для широкого кола читачів.

При цьому І. Славінська уникає узагальнень, підкреслюючи унікальність індивідуального досвіду війни. Її есеї фіксують особисті переживання, але водночас показують, як вони вплетені в спільну історію. Авторка описує вечори без світла, які повертають її до спогадів дитинства, але водночас нагадують про крихкість сучасного життя. Свічки, які тепер є в кожній домівці, створюють оманливе відчуття затишку своїм мерехтінням. Вона розповідає, як звук сирени стає частиною повсякденного ритму, змушуючи щоразу вирішувати: бігти в укриття чи залишитися вдома. Цей образ відображає психологічний тягар війни. Ірина Славінська також описує, як жінки діляться порадами щодо організації побуту в умовах відключень, що стає проявом взаємної підтримки.

Отже, «Повітряна й тривожна книжка» І. Славінської відображає воєнну реальність очима цивільної людини, яка не перебуває на фронті, але проживає війну кожною частинкою своєї душі. Її есеї допомагають читачам осмислити власний досвід, знайти в ньому значення та відчути єдність із іншими. Книга також підкреслює значення літератури як засобу рефлексії та психологічної опори в часи випробувань.

Висновки

На матеріалі збірки есеїв Ірини Славінської «Повітряна й тривожна книжка» (2023) визначено комплекс нарративних домінант, через які репрезентовано цивільний досвід повномасштабної війни. Провідною виявляється фрагментарність (мозаїчність) оповіді, що відповідає логіці травматичного переживання та опору лінійній «цілісній» розповіді. Домінанта суб'єктивізації реалізується через першоособову перспективу та фокус на утриманні психологічної «рамки нормальності», що узгоджується з етикою свідчення й прийняттям незавершеності наративу. Структуротворчу роль у збірці відіграють афективні стани (тривога, напруга, короткі паузи стабільності), а також побутові «артефакти» як психологічні опори, які організують досвід і надають йому словесних вузлів. Війна в есеях постає як явище, що вростає в цивільний простір дому та міста й активує часові нашарування пам'яті, поєднуючи приватне з колективним горизонтом переживання. Окремо увиразнено жіночу перспективу та пов'язану з нею етичну рефлексію, що проявляються в «малих» практиках стійкості й самототожності. Отримані результати дають змогу сформулювати низку теоретичних узагальнень щодо природи некомбатантського письма як окремого дискурсивного модусу. Передусім аналіз підтверджує, що некомбатантська література функціонує як децентрований нарратив, у якому відсутній єдиний «центр» авторитетного свідчення. На відміну від комбатантських текстів, де достовірність ґрунтується на безпосередній участі в бойових діях, цивільні наративи виробляють альтернативні моделі автентичності: свідчення через тілесний досвід (афективні реакції, побутові практики,

просторове переживання), через часове нашарування (зв'язок із родинною пам'яттю та постпам'яттю) і через етичну позицію (рефлексію над моральними дилемами без претензії на їх вирішення). Суттєвим внеском до розуміння некомбатантського письма є виявлення його структурних особливостей, що впливають зі специфіки цивільної позиції. Фрагментарність таких текстів не є лише стилістичним прийомом, а корелює з логікою «відкладеного переживання» травми, яке чинить опір лінійній нарації. Водночас ця фрагментарність виконує й протилежну функцію: вона створює те, що в контексті теорії хаосу можна позначити як «острівці ладу» — окремі смислові вузли (побутові артефакти, ритуали, локації), навколо яких організується досвід хаотичної воєнної повсякденності. Таким чином, некомбатантське письмо виявляє здатність одночасно фіксувати розпад усталених структур і виробляти нові — тимчасові, ситуативні — способи осмислення реальності. Аналіз збірки І. Славінської підтверджує релевантність феміністичної критики для осмислення некомбатантської літератури. Жіноча перспектива у воєнному письмі не лише коригує маскулінно-центрований дискурс, а й пропонує альтернативну модель агентності — не героїчну, а мікрополітичну, зосереджену на «малих» практиках опору й збереження ідентичності. Символічні об'єкти (червона помада, новий піджак, запаси продуктів) функціонують не як прикраси наративу, а як точки кристалізації суб'єктності в умовах, коли макрополітичні дії недоступні для цивільної особи. Це дає можливість говорити про специфічну етику турботи, що пронизує некомбатантське письмо: увага до побуту, тіла, повсякденних взаємин виявляється не периферійною, а центральною стратегією осмислення війни.

З погляду теорії пам'яті, некомбатантська література демонструє специфічний темпоральний режим, який виходить за межі традиційного поділу на довоєнний, воєнний і повоєнний періоди. Війна в цивільних текстах постає як тривале теперішнє, що активує минулі досвіди (сімейні історії про попередні війни, дитячі спогади про кризові періоди) і водночас блокує горизонт майбутнього. Така темпоральна структура корелює з концепцією «багатовекторної пам'яті» М. Ротберга, де різні історичні травми не конкурують, а резонують між собою. Для некомбатантського письма це означає, що індивідуальний цивільний досвід вписується в ширші культурні наративи і набуває колективного виміру не через узагальнення, а через аналогію й емпатичний резонанс.

Теоретичний аналіз засвідчує особливу епістемологічну цінність некомбатантського письма. Цивільні тексти фіксують аспекти воєнного досвіду, що залишаються поза увагою комбатантських наративів: повсякденну тривогу очікування, мікросоціальні трансформації, психологічний тиск непевності, етику виживання в буденних умовах. Таким чином, некомбатантська література

виконує функцію епістемологічного доповнення: вона не заступає й не заперечує комбатантське свідчення, а розширює поле воєнного дискурсу, уможливаючи повніше осмислення війни як явища, що зачіпає все суспільство. Відтак категорія «автентичності» в некомбатантському письмі потребує переосмислення: достовірність таких текстів ґрунтується не на безпосередній присутності в зоні бойових дій, а на інших формах близькості до воєнного досвіду — через афект, побут, пам'ять і етичну рефлексію.

Методологічно дослідження підтверджує продуктивність міждисциплінарного підходу до аналізу цивільного письма про війну. Поєднання наративного аналізу з травматологічною, феміністичною критикою та теорією афекту сприяє виявленню різних рівнів функціонування тексту: структурного (наративних домінант), психологічного (механізмів травматичного переживання), соціокультурного (гендерних і колективних вимірів досвіду) й етичного (моральних дилем свідчення). Водночас слід наголосити на потребі методологічної обережності: отримані результати описують наративні домінанти однієї конкретної збірки і не можуть бути некритично поширені на весь масив сучасного українського некомбатантського письма.

Перспективи подальшого вивчення пов'язані з розширенням емпіричної бази та верифікацією виявлених наративних домінант на матеріалі інших корпусів некомбатантських текстів — поезії, прози, щоденників, онлайн-свідчень. Продуктивним видається порівняльний аналіз некомбатантської літератури різних країн, що переживають збройні конфлікти, а також дослідження читацького сприйняття та впливу таких наративів на формування колективної пам'яті. Міждисциплінарний підхід, зокрема поєднання літературознавства з психологією, соціологією та студіями пам'яті, дасть змогу глибше описати функції літератури в умовах сучасних криз і уточнити роль некомбатантського письма у формуванні національного наративу з акцентом на збереженні культурної пам'яті та протистоянні культурній травмі.

Покликання

- Гундорова, Т. (2005). *Післячорнобильська бібліотека. Український літературний постмодернізм*. Критика.
- Славінська, І. (2023). *Повітряна й тривожна книжка*. Віват.
- Ahmed, S. (2004). *The cultural politics of emotion*. Edinburgh University Press.
- Apter, E. (2013). *Against world literature: On the politics of untranslatability*. Verso.
- Butler, J. (2004). *Precarious life: The powers of mourning and violence*. Verso.
- Caruth, C. (1996). *Unclaimed experience: Trauma, narrative, and history*. Johns Hopkins University Press. <https://doi.org/10.1353/book.20656>
- Cole, S. (2012). *At the violet hour: Modernism and violence in England and Ireland*. Oxford University Press. <https://doi.org/10.1093/acprof:oso/9780195389616.001.0001>
- Cooke, M. (1996). *Women and the war story*. University of California Press. <https://doi.org/10.1525/9780520918092>
- Elshtain, J. B. (1987). *Women and war*. Basic Books.

- Favret, M. A. (2010). *War at a distance: Romanticism and the making of modern wartime*. Princeton University Press. <https://doi.org/10.1515/9781400831555>
- Felman, S., & Laub, D. (1992). *Testimony: Crises of witnessing in literature, psychoanalysis, and history*. Routledge.
- Hale, S. (2001). Soldier and the state: Post-liberation women (the case of Eritrea). In M. Waller, and J. Rycenga (Eds.), *Frontline Feminisms: Women, War and Resistance* (pp. 349–370). Routledge.
- Hirsch, M. (2012). *The generation of postmemory: Writing and visual culture after the Holocaust*. Columbia University Press. <https://doi.org/10.7312/hirs15652>
- Hrytsak, Y. (2015). The postcolonial is not enough. *Slavic Review*, 74(4), 732–737. <https://doi.org/10.5612/slavicreview.74.4.732>
- Kot, S., Mozolevska, A., & Polishchuk, O. (2024). Digital war diaries: Witnessing the 2022 Russian war against Ukraine. *Memory, Mind & Media*, 3, e15. <https://doi.org/10.1017/mem.2024.11>
- Lefebvre, H. (1991). *The production of space*. Blackwell.
- Massumi, B. (2002). *Parables for the virtual: Movement, affect, sensation*. Duke University Press. <https://doi.org/10.1215/9780822383574>
- McLoughlin, K. (2011). *Authoring war: The literary representation of war from the Iliad to Iraq*. Cambridge University Press. <https://doi.org/10.1017/CBO9780511782275>
- Plain, G. (2006). *Literature of the 1940s: War, postwar and "peace"*. Edinburgh University Press.
- Rothberg, M. (2009). *Multidirectional memory: Remembering the Holocaust in the age of decolonization*. Stanford University Press.
- Scarry, E. (1985). *The body in pain: The making and unmaking of the world*. Oxford University Press.
- Shevel, O. (2016). No way out? Post-Soviet Ukraine's memory wars in comparative perspective. In H. Hale, & R. Orttung (Eds.), *Beyond the Euromaidan: Comparative perspectives on advancing reform in Ukraine* (pp. 21–40). Stanford University Press. <https://doi.org/10.1515/9781503600102-004>
- Tlostanova, M. (2015). *Postcolonial theory, the decolonial option and post-socialist writing*. Routledge. https://doi.org/10.1163/9789004303850_003
- Ukraine War Archive. (n. d.). *Архів війни*. <https://ukrainewararchive.org/eng/>
- White, H. (1973). *Metahistory: The historical imagination in nineteenth-century Europe*. Johns Hopkins University Press.

References (translated and transliterated)

- Ahmed, S. (2004). *The cultural politics of emotion*. Edinburgh University Press.
- Apter, E. (2013). *Against world literature: On the politics of untranslatability*. Verso.
- Butler, J. (2004). *Precarious life: The powers of mourning and violence*. Verso.
- Caruth, C. (1996). *Unclaimed experience: Trauma, narrative, and history*. Johns Hopkins University Press. <https://doi.org/10.1353/book.20656>
- Cole, S. (2012). *At the violet hour: Modernism and violence in England and Ireland*. Oxford University Press. <https://doi.org/10.1093/acprof:oso/9780195389616.001.0001>
- Cooke, M. (1996). *Women and the war story*. University of California Press. <https://doi.org/10.1525/9780520918092>
- Elshtain, J. B. (1987). *Women and war*. Basic Books.
- Favret, M. A. (2010). *War at a distance: Romanticism and the making of modern wartime*. Princeton University Press. <https://doi.org/10.1515/9781400831555>
- Felman, S., & Laub, D. (1992). *Testimony: Crises of witnessing in literature, psychoanalysis, and history*. Routledge.
- Hale, S. (2001). Soldier and the state: Post-liberation women (the case of Eritrea). In M. Waller, and J. Rycenga (Eds.), *Frontline Feminisms: Women, War and Resistance* (pp. 349–370). Routledge.
- Hirsch, M. (2012). *The generation of postmemory: Writing and visual culture after the Holocaust*. Columbia University Press. <https://doi.org/10.7312/hirs15652>
- Hrytsak, Y. (2015). The postcolonial is not enough. *Slavic Review*, 74(4), 732–737. <https://doi.org/10.5612/slavicreview.74.4.732>
- Hundorova, T. (2005). *Pisliachornobylska biblioteka. Ukrainskyi literaturnyi postmodernizm* [Post-Chornobyl Library. Ukrainian literary postmodernism]. Krytyka.

- Kot, S., Mozolevska, A., & Polishchuk, O. (2024). Digital war diaries: Witnessing the 2022 Russian war against Ukraine. *Memory, Mind & Media*, 3, e15. <https://doi.org/10.1017/mem.2024.11>
- Lefebvre, H. (1991). *The production of space*. Blackwell.
- Massumi, B. (2002). *Parables for the virtual: Movement, affect, sensation*. Duke University Press. <https://doi.org/10.1215/9780822383574>
- McLoughlin, K. (2011). *Authoring war: The literary representation of war from the Iliad to Iraq*. Cambridge University Press. <https://doi.org/10.1017/CBO9780511782275>
- Plain, G. (2006). *Literature of the 1940s: War, postwar and "peace"*. Edinburgh University Press.
- Rothberg, M. (2009). *Multidirectional memory: Remembering the Holocaust in the age of decolonization*. Stanford University Press.
- Scarry, E. (1985). *The body in pain: The making and unmaking of the world*. Oxford University Press.
- Shevel, O. (2016). No way out? Post-Soviet Ukraine's memory wars in comparative perspective. In H. Hale, & R. Orttung (Eds.), *Beyond the Euromaidan: Comparative perspectives on advancing reform in Ukraine* (pp. 21–40). Stanford University Press. <https://doi.org/10.1515/9781503600102-004>
- Slavinska, I. (2023). *Povitriana y tryvozhna knyzhka* [Air and raid book]. Vivat.
- Tlostanova, M. (2015). *Postcolonial theory, the decolonial option and post-socialist writing*. Routledge. https://doi.org/10.1163/9789004303850_003
- Ukraine War Archive. (n. d.). *Архів війни*. <https://ukrainewararchive.org/eng/>
- White, H. (1973). *Metahistory: The historical imagination in nineteenth-century Europe*. Johns Hopkins University Press.

Denys Pinchuk

Borys Grinchenko Kyiv Metropolitan University, Ukraine

NARRATIVE DOMINANTS OF NON-COMBATANT WRITING IN IRYNA SLAVINSKA'S ESSAY COLLECTION "AN AIRY AND ANXIOUS BOOK"

This article examines the narrative dominants of non-combatant (civilian) writing through the lens of Iryna Slavinska's essay collection *An Airy and Anxious Book* (2023). This study stems from the need to comprehend civilian writing as a means of reflecting societal change and preserving collective memory under wartime conditions. The object of analysis is the set of narrative strategies that organise the collection's essayistic discourse and shape representations of war, its everyday repercussions, and modes of articulating traumatic experience from a civilian perspective. The research aims to identify the key narrative dominants structuring Slavinska's essayistic narrative and to clarify their role in depicting war as a prolonged condition of everyday life, a field of ethical dilemmas, and a catalyst for crisis-driven redefinitions of identity. Particular attention is paid to how narrative techniques communicate the experience of war without the author's direct participation in combat. Methodologically, the study combines narrative analysis and discourse analysis with elements of trauma studies, feminist criticism, postcolonial / decolonial critique, and affect theory.

The results indicate the dominance of four narrative mechanisms: (1) fragmentation as a means of conveying the disjointedness of wartime experience; (2) narrative subjectivisation foregrounding civilians' individual perspectives; (3) intertextuality connecting contemporary writing to Ukrainian literary tradition; and (4) ethical reflection articulated through sustained engagement with moral dilemmas in a wartime context. Together, these dominants form a distinct discourse that not only documents the realities of war but also proposes ways of rethinking human experience in extreme conditions. The study's novelty lies in its systematic description of narrative dominants based on a single, coherent corpus (one essay collection), which strengthens methodological validity and prevents uncritical generalisation to the entire body of contemporary Ukrainian non-combatant writing. The article also reframes the role of non-combatant literature in shaping a national narrative, emphasising its importance for preserving cultural memory and resisting cultural trauma.

Keywords: non-combatant literature; essay writing; narrative dominants; discourse; trauma; war; identity; memory.

Стаття надійшла до редколегії 27.10.2025
Прийнято до публікації 26.01.2026
Опубліковано 31.03.2026

<https://doi.org/10.28925/2311-259x.2026.1.3>
УДК 821.161.2-9.09:[355.01(470:477):159.942.5]:502

Олена Романенко

Київський національний університет імені Тараса Шевченка
бульвар Тараса Шевченка, 14, Київ, 01601, Україна
 <https://orcid.org/0000-0003-0150-2494>
o.romanenko.1717@gmail.com

ЛАНДШАФТИ ТРАВМИ: ВІЙНА, ПАМ'ЯТЬ І ПРИРОДА В УКРАЇНСЬКІЙ ЛІТЕРАТУРІ ПРО РОСІЙСЬКО-УКРАЇНСЬКУ ВІЙНУ

У статті здійснено комплексний аналіз сучасної української літератури про російсько-українську війну крізь призму концепту ландшафту травми. Матеріалом дослідження стали поетичні й прозові тексти Катерини Калитко, Вікторії Амеліної, Артура Дроня, Сергія Жадана, Валерія Пузіка, Артема Чеха, Богдана Коломійчука, а також антологія «#Фронтмени» й інші твори, що репрезентують воєнний досвід в українській культурі XXI століття. Методологічною основою роботи є підходи екокритики, студій пам'яті, студій травми та студій свідчень, які уможливають міждисциплінарне осмислення взаємодії війни, простору, пам'яті та художнього письма.

Гіпотеза дослідження полягає в тому, що сучасна українська література про війну репрезентує природні й урбаністичні ландшафти як носії індивідуальної та колективної травми і пам'яті. Аналіз образів природи та простору дає можливість виявити ще один вимір досвіду російсько-української війни — екологічний, афективний та екзистенційний, зафіксований у художньому тексті. Метою статті є дослідження художнього осмислення війни через ландшафти травми з акцентом на взаємодію пам'яті, воєнного досвіду та природного середовища.

У результаті дослідження уточнюється поняття ландшафту травми як художньо осмиленого простору, зруйнованого війною або насильством, що постає носієм психологічної й екологічної травми, пам'яті та свідчення. Показано, що в аналізованих текстах ландшафт травми втілюється через образи пораненої та спустошеної землі, паралелізм між внутрішнім станом персонажів і довкіллям, метафору землі як живої істоти, поєднання апокаліптичної образності з біофілією та емпатією до рідного краю. Окрему увагу приділено образам дому та землі як частині травмованого ландшафту, а також афективній мові й тілесному переживанню простору. Зроблено висновок, що ландшафт травми в сучасній українській літературі про російсько-українську війну є активним смислотворчим елементом, який поєднує свідчення, пам'ять, метафоричність і дає можливість осмислити як травматичний, так і етичний та екологічний виміри війни.

Ключові слова: поезія; проза; українська література; екоритика; студії травми; студії пам'яті; студії свідчень; свідчення; ландшафт; ландшафт травми; афективний ландшафт; біофілія.

«Ось ми тут лежимо, / найтемнішою з мов / описавши гарячі ландшафти. / Пам'ять вітру й трави. / Що робити живим? / Просто не відвертатись. Лишатись» (Калитко, 2024, с. 94). Це — уривок із поезії Катерини Калитко «Якщо зможеш — поплач». У ньому переплелись мова і ландшафт війни, який цієї мовою описаний, пам'ять і образ, у якому зафіксовано спогад про загиблих. У цій поезії увиразнено зв'язок між простором війни та образами, які фіксують спогад про втрати в російсько-українській війні. Цей зв'язок акцентований в образі «гарячого ландшафту», у ньому вписано кожен день війни й у ньому буде збережено пам'ять про війну. Поезія Катерини Калитко «Якщо зможеш — поплач» — тільки один із прикладів у сучасній українській літературі, яка і фіксує, і осмислює російсько-українську війну, оприявляючи зв'язок між простором (ландшафтом), пам'яттю, свідченням і літературою. У поезії Катерини Калитко (Калитко, 2022, 2024), Вікторії

Амеліної (Амеліна, 2024), Артура Дроня (Дронь, 2024), Сергія Жадана (Жадан, 2015), авторів, твори яких уміщені в антології «#Фронтмени» (Агаджанова, 2025), у прозі Сергія Жадана «Арабески» (Жадан, 2025), Валерія Пузіка «Мисливці за щастям» (Пузік, 2024), Артема Чеха «Гра в перевдягання» (Чех, 2025), Богдана Коломійчука «Хороші передчуття» (Коломійчук, 2025) та інших воєнний досвід осмислення переданий не тільки крізь призму людських переживань і тілесного досвіду, але й через відтворення змін у природі та опис символічних ландшафтів. У цих та інших творах постає глибоко травматичне явище, яке розгортається як криза сенсів, руйнування звичних координат реальності, що потребує нової мови опису. Ця мова часто формується через образи простору — зруйнованого міста, спустошеного поля, покинутого села — і природи, яка, з одного боку, є свідком трагедії, а з іншого — місцем пам'яті про війну. Вивчення образів ландшафтів

війни дає можливість не тільки проаналізувати нові тенденції розвитку сучасної української літератури, але й застосувати нові інтерпретаційні моделі до аналізу художнього тексту. Таке дослідження опише, як література фіксує зміни в ландшафті України внаслідок російсько-української війни та як війна змінює ландшафт і уявлення про нього в художньому тексті. Дослідження, орієнтоване на цю актуальну тему, потребуватиме комплексного методологічного підходу, що поєднує екокритику, студії пам'яті, студії свідчень, філологічний аналіз, а також студії війни (як дослідження, що враховує історію, соціологію та ін.).

Інтелектуальною підтримкою цього дослідження стали праці Н. Ханта (Hunt, 2019), К. Берберіх і Н. Кемпбелла (Berberich, Campbell, 2015), Е. Фланері (Flannery, 2015), М. Туомінен, Т. Г. Ашплант і Т. Харьюмаа (Tuominen, Ashplant, Harjuma, 2020), К. Бледоу і Дж. Ладіно (Bladow, Ladino, 2018) та ін., у яких висвітлено актуальні підходи в екокритиці, проаналізовано психологію сприйняття поля бою, вражаючого (афектного) ландшафту в літературі, мистецтві та повсякденні, особливості формування сприйняття ландшафту як меланхолійної емоції, сумовитої краси, у якій людина може вбачати Порожнечу та/або Тишу, а також узагальнено тенденції розвитку афективної екокритики, яка осмислює зв'язок емоцій людини та середовища тощо. Це дало можливість сформулювати гіпотезу дослідження: сучасна українська література про російсько-українську війну репрезентує ландшафти як носії індивідуальної й колективної травми та пам'яті, а вивчення й аналіз образів природи та/або простору в прозі та поезії про війну крізь призму екокритики, студій пам'яті й травми та взаємодію художнього тексту зі свідченням уможливорює осмислення ще одного аспекту досвіду російсько-української війни й пережитого насильства, втіленого в художньому тексті.

Це дослідження здійснювалось на основі творів Артема Чеха («Точка нуль», «Гра в перевдягання»), Артура Дроня («Тут були ми»), Валерія Пузіка («Мисливці за щастям»), Сергія Жадана («Арабески», «Життя Марії»), Катерини Калитко («Люди з дієсловами», «Відкритий перелом голосу»), Вікторії Амеліної («Свідчення»), Бориса Гуменюка та ін. (антологія «#Фронтмени»), Богдана Коломійчука («Хороші передчуття»). Це, звісно, тільки частина творів, у яких зафіксовано досвід російсько-української війни й можна відстежити особливості трансформації ландшафту як носія індивідуальної та колективної пам'яті і травми в художньому слові. Кожен новий день війни додає нові тексти й нові втрати. Утім попри неповноту даних це дослідження є актуальним, адже фіксує, як у сучасній українській літературі про

російсько-українську війну осмислено природу як свідка війни.

Мета статті — комплексний аналіз художнього осмислення війни в сучасній українській літературі про російсько-українську війну крізь призму ландшафтів травми. Основна увага буде зосереджена вивченні взаємодії пам'яті, воєнного досвіду та природного простору із застосуванням підходів студій пам'яті, студій травми, студій свідчень та екокритики. Мета реалізується в таких завданнях: 1) проаналізувати способи репрезентації індивідуальної та колективної травми війни в сучасній українській літературі в контексті студій травми та студій свідчень; 2) дослідити роль пам'яті — індивідуальної та колективної — у формуванні образів простору в українській поезії та прозі про російсько-українську війну; 3) у межах екокритичного підходу описати функції природного ландшафту як свідка травматичного досвіду; 4) окреслити взаємозв'язок між війною, трансформацією природного середовища й етичним виміром свідчення в сучасній українській літературі. Також для цієї публікації важливо буде уточнити окремі теоретичні поняття, як-от афективний ландшафт, ландшафт травми тощо.

Досвід російсько-української війни, репрезентований у сучасній українській літературі, особливий, адже ця війна відрізняється від інших, і насамперед — усеохопністю. Щодень карта руху повітряних цілей («шахедів», ракет тощо) у небі України демонструє, що під ударом перебуває вся країна. А отже, кожен українець відчуває війну і переживає її як частину свого щоденного досвіду. Карта обстрілів України (Дроздова, Боднар, Кельм, 2022–2026) щодня фіксує інтенсивність і силу уражень. Це перетворює увесь (!) простір країни (природний та урбаністичні ландшафти) на поле бою¹.

Іншою важливою обставиною є зміни ландшафту — і природного, і урбаністичного, що зафіксовано в численних фото (Дроздова, Боднар, Кельм, 2022–2026), які демонструють різницю між мирним ландшафтом і ландшафтом війни. Руйнування міст, знищення лісів — це тільки частина тих вражаючих нищень, які спустошують міста і села, ліси і поля України.

Окремо варто звернути увагу на «шрами війни» (Гарасим, Кельм, 2020) — мережу окопів та укріплень, які простягнулись на сотні кілометрів і теж змінюють звичний природний ландшафт, а також акцентувати на звуках війни (Дроздова, Боднар, Кельм, 2022), які станом на 2022 рік спробувала описати журналістська команда видання «Тексти». Зауважимо, що станом на 2026 рік ця звукова картина змінилась, адже поле бою тепер — це сотні дронів, які чигають над зраним ландшафтом України.

¹ У контексті ідей екокритики доречним також може бути вживання терміна *wild field of war* / дике поле війни на позначення спустошеного простору, який зазнав насильства та

змін у результаті війни. Утім цей термін ще належить осмислити українському літературознавству в контексті художньої рецепції досвіду російсько-української війни.

У цьому контексті поле битви в російсько-українській війні — це вся Україна: повітряний простір, небо над країною, зраний ландшафт, помежований мережею окопів та опорних пунктів, і все це сповнене звуків «свинцевого та дронового дощу», фактично безперестанного і для фронту, і для умовного тилу. Війна в сучасному вимірі — це не тільки конкретна лінія розмежування, це весь простір України. Саме тому жодна з його частин не є забезпеченою, а кожен українець є свідком руйнувань і трансформації урбаністичного та природного ландшафту.

Ландшафти, які раніше в українців асоціювалися із миром, родинними чи дитячими спогадами, були об'єктом споглядання чи навіть естетичної насолоди, в умовах війни набувають загрозливого і травматичного забарвлення. Природа стає свідком злочинів, місцем смерті, вона є знищеною, зраненою і зміненою. Природний та антропогенний ландшафти — це свідки війни, мовчазні чи такі, що промовляють.

Психологічний досвід сприйняття таких ландшафтів вочевидь включає: 1) сенсорні відчуття сприйняття простору, звуку, аромату, світла тощо в просторі війни; 2) відчуття небезпеки та загроженості, яке виникає під час споглядання ландшафту війни, коли око фіксує і те, що асоціюється з мирним життям та мирним ландшафтом, і руйнування простору (зруйнований будинок, ритвини окопів чи воронки, пасма оптоволокна, понівечені дерева тощо); 3) соціальний контекст, який увиразнює емоцію людини, що дивиться на цей пейзаж і асоціює його з місцем свідчення, травми, пам'яті, болю та втрат. Це дає можливість сформувати емоційне і символічне значення довкола природного чи урбаністичного об'єкта, ураженого війною, яке література фіксує в художніх творах, формуючи емоційне та культурне сприйняття ландшафту війни як культурно значущого місця пам'яті.

У цьому контексті варто говорити про афективний ландшафт² (Affective Landscapes) війни — змінений війною природний або урбаністичний динамічний простір, у якому перетинаються руйнування, травма, свідчення і пам'ять, історичні наративи і соціальні цінності. Емоційне сприйняття такого простору засноване на етиці свідчення, травми і пам'яті, воно стає для особистості не місцем сентиментального замилювання, а наочним образом сильного емоційного потрясіння, візуальним образом війни.

Важливо зауважити, що афективний ландшафт можна розглядати в широкому розумінні як концептуальну модель аналізу простору, яка описує матеріальні, символічні та соціокультурні ознаки середовища, взаємодію людини і простору, емоційні реакції особистості, її переживання та настрої, які виникають унаслідок взаємодії із

середовищем чи його спогляданням. Це динамічні просторові конфігурації, у яких середовище, тіло й культура перебувають у зв'язку, витворюють афективні стани, що формують переживання, пам'ять та ідентичність. У міждисциплінарному вимірі афективний ландшафт може розглядатись як взаємодія людини і простору, середовища та владних, культурних, соціальних або екологічних структур, місце, де афекти циркулюють, закріплюються або трансформуються.

Закордонна гуманітаристика вивчає афективні ландшафти на засадах міждисциплінарності (Berberich, Campbell, 2015) та осмислює ландшафт як простір афекту, у якому пам'ять і чуттєвий досвід особистості формуються на перетині щоденного споглядання, культури та літератури. Так, у праці «Affective Landscapes in Literature, Art and Everyday Life: Memory, Place and the Senses» (Berberich, Campbell, 2015) дослідники акцентують на тому, що існує зв'язок між простором і травмою, мобільністю і втратою, а ландшафт є носієм індивідуальних і колективних спогадів, природа і простір є активними учасниками в процесах пам'ятання та свідчення травматичного досвіду. В одному з розділів цієї колективної монографії — «Playgrounds and Bombsites: Postwar Britain's Ruined Landscapes» — простір описується як носій пам'яті та вражень, сформованих травматичним досвідом, втратами й ідеологічними межами. Аналіз повоєнних британських ландшафтів (Б. Гаймор, І. Вейтс) демонструє, як зруйновані простори сприяють формуванню настроїв у молоді та стають формами культурного свідчення (Berberich, Campbell, 2015).

Для розуміння особливостей вивчення афективних ландшафтів також важливою є інтерпретаційна модель, описана в праці «The Routledge Handbook of Methodologies in Human Geography». Ронан Фолі в розділі «Affective Landscapes Capturing Emotions in Place» систематизує ідеї своїх попередників і стверджує, що афективні ландшафти — це простори, які викликають в уяві людини під час чи після взаємодії людини та простору / місця в моменті, коли емоційна, чуттєва та висловлена емоція дає можливість зафіксувати емоції та описати їх як культурно та/або суспільно значущі — чи то для повсякденного життя особистості, чи то для формування її поглядів, історичної колективної пам'яті тощо (Foley, 2022). Пояснюючи природу place of capture / місця захвату та особливості його сприйняття, автори цієї монографії (Lovell, Coen, Rosenberg, 2022) стверджують, що процес фіксації афектів та емоцій людей у момент взаємодії з простором / ландшафтом дає можливість описати динаміку переживань, а також зафіксувати: якщо емоція і враження від споглядання чи взаємодії з ландшафтом описані, то вони можуть закріплювати важливість емоцій у публічній свідомості,

² Можливо, українською мовою доречним також буде вживання «емоційний ландшафт» або «ландшафт, який викликає сильні емоції».

можуть стати голосом місця (Lovell, Coen, Rosenberg, 2022).

У цьому контексті голос поля бою в російсько-українській війні втілюється в:

- емоційній і чуттєвій реакції на ландшафт;
- фіксації голосів із місця подій (чи то на лінії бойового зіткнення, чи то в місті під час повітряної тривоги) — у свідченні, щоденнику, документуванні (фото, відео та ін.);
- формуванні оповіді про місце та оповіді докола місця (наприклад, оповіді про Бахмут, оборону цього міста, інтерв'ю мешканців чи оборонців міста, створенні пісні про це місто й ін.).

У літературознавстві афективні ландшафти можна розглядати як художні просторові образи, які і репрезентують середовище, і функціонують як відображення емоцій персонажів, оповідача та/або читача. Афективний ландшафт у художньому творі постає не нейтральним тлом, а динамічним емоційно-смісловим полем, у якому простір взаємодіє з тілесним, психологічним та екзистенційним досвідом суб'єкта, формуючи атмосферу, настрій і ціннісні координати тексту. Афективні ландшафти в художньому творі можуть бути:

1) елементом структурної організації тексту, і саме цей елемент визначає структуру оповіді й емоційного кодування подій (наприклад, урбаністичний простір Харкова в збірці Сергія Жадана «Арабески»: «Цілий тиждень місто лежало, мов тварина з перебитим хребтом: і допомогти хочеться, і підійти страшно» (2024, с. 9); «Птахи і далі могли кричати, заповнювати ранкову тишу, ігнорувати цю порожнечу» (2024, с. 123));

2) образом простору, у якому виявляється етичний вимір взаємодії людини і середовища — природного та/або урбаністичного («Каміння міст. Нічні тіла ракет. / І лють сурмить у кості серед хаосу. / І — смак води. І світло ще таке, / в якому притулявся і всміхався. / І помста вже дозріла до сівби. / Господь із дому виніс дві валізи. / Любити, бути, встояти, вбити. / Ми трохи поле. Трохи ближній ліс, / оця земля, з якої все росте, / уперта кров, що з рани зірве пластир / і потече рікою через степ — / у море впасти. / Ми пам'ятає. Але тут, де стоїмо, / нічого не лишається позаду» (Калитко, 2022, с. 25); «Є деякий навіть трансцендентний сенс у цьому заглибленні в землю. Ми мовби наближаємось до пекла, як Орфей або Данте. Часами переосмлюючи себе докорінно й повертаючись назад іншими людьми» (Коломійчук, 2025, с. 65); «Той, хто вкопується в землю і перечікує обстріл, повернувшись знову на поверхню, повертається туди геть іншою людиною. Правда, розуміння цього приходить не відразу, але зміни майже миттєві» (Коломійчук, 2025, с. 68));

3) образом травмованої пам'яті та простору, через який озвучується й осмислюється досвід колективної або індивідуальної травми поза межами лінійної оповіді («І дивишся на покручі дерев, які лежать повалені, біля доріг. На позиції. На розбиту техніку. Дивишся на віддзеркалення

того, що колись було “ми”» (Пузік, 2024, с. 124); «І обриси міста ледь зчитуються за димом. / І крутить землю війна / між пальцями, як горошину» (Калитко, 2024, с. 19)).

У контексті досвіду російсько-української війни афективні ландшафти засвідчують, що війна змінює і життя людини (її повсякдення та майбутнє), і простір її буття. За сучасних умов той горизонт, який відкривається погляду людини, що дивиться на війну, охоплює і погляд із висоти (карти бойових дій та обстрілів, які щодень друкують у медіа і які дають можливість побачити, що поле битви — це вся Україна), і погляд крізь оптику медіа (які фокусують увагу на окремих подіях, як-от обстріл Києва чи фото з лінії бойового зіткнення), і погляд крізь особистий досвід (чи не кожен українець бачить війну з вікна власного помешкання під час повітряної тривоги). Топографія насильства в такому випадку є не «отруєним пейзажем» (Поллак, 2025), у якому «убивці використовують коротку пам'ять лісів і рівнин на свою користь», сподіваючись, що природа швидко приховає свідчення війни, — український отруєний пейзаж війни охоплює і горизонталь, і вертикаль (і небо, і землю), і конкретне місце, яке оглядає людина, і всю Україну. Це особливий тип поля болю та афективного ландшафту: масштабний і всеохопний. Кожен може побачити, що воєнний афективний ландшафт України вмщує землю і небо, мікропейзаж і всю країну. І він повсякчас знищується, переструктурується, стирається / забувається досвід сприйняття колишнього ландшафту, витісняється попередній сенсорний досвід сприйняття простору і формується новий сенсорний досвід — сприйняття афективного ландшафту. У ньому важливими є свідчення і травма, пам'ять про знищене і біль втрати.

Символічний зв'язок між ландшафтом, війною та пам'яттю оприявлюється в образах пейзажу як травматичного архіву, свідка і простору пам'яті. Саме цей зв'язок описувала Вікторія Амеліна: «жінка розгублена біля чужого моря / волосся розтріпане, кеди стоптані / шепоче ім'я обвітряними губами / тутешні думають: жінка втратила чоловіка / але я чула ім'я, яке вона вимовляє / це не ім'я чоловіка, це не ім'я дитини / вона стоїть над морем і кличе море / та море теж думає: втратила чоловіка / не озивається на ім'я незнайоме й дивне / тільки виносить мушлі й каміння гостре / тільки шепоче по-своєму, по-морському: / жінко, він ще до тебе повернеться, / твій Азов» (2024, с. 49–50)).

Емпатичний та антропоморфний зв'язок людини й афективного ландшафту війни втілений в образах пораненого тіла землі, у цілому — землі як жертви і співучасника, свідка російсько-української війни. Земля — це активне середовище, що акумулює сліди руйнування, втрати і пам'яті, а також оприявлює символічний зв'язок між людиною і ландшафтом, має дивовижну силу пам'яті, якій довіряє людина. Так, у поезії Бориса

Гуменюка «Заповіт» земля — це прихисток і втілення пам'яті про полеглих у боях:

Сьогодні знову копаємо землю
Цю ненависну донецьку землю
Цю черству закам'янілу землю
Тулимося до неї
Ховаємося в ній
Ще живі.
Ми ховаємося за землю
Сидимо в ній тихо
Наче малі діти за маминою спиною
Ми чуємо як б'ється її серце
Як вона втомлено дихає
Нам тепло й затишно
Ще живі.
Завтра ми вже будемо мертві
Може багато з нас
Може всі.
Не забирайте нас із землі
Не відривайте нас від матері
Не збирайте на полі бою наші рештки
Не намагайтеся наново скласти нас до купи
І — благаємо вас — ніяких хрестів
Пам'ятних знаків чи меморіальних плит.
Нам це не треба
Адже це не для нас — для себе
Ви ставите нам величні пам'ятники.
Не треба ніде карбувати наших імен.
Просто пам'ятайте:
На цьому полі
У цій землі
Лежать українські солдати
І — все. (Агаджанова, 2025, с. 273–276)

Вірш Бориса Гуменюка унаочнює метафору отруєних пейзажів Мартіна Поллака, ліричний герої «озвучує» особливу пам'ять землі, яка стала полем бою і зміниться з часом: «Було б добре якби на тому місці було поле / Колосилося жито / Щоб жайвір у небі / І — небо / Багато неба — / Ви можете собі уявити який хліб родитиме поле / Де лежать бійці?!» (Агаджанова, 2025, с. 275). У цій трансформації поет демонструє, що земля стане простором колективної пам'яті та поетичним голосом спротиву, у який треба буде вслухатися наступним поколінням: «А сьогодні ми ще копаємо землю / Цю дорогу українську землю / Цю солодку ласкаву землю / Пишемо гуртом саперними лопатками / На її тілі / Останній вірш української літератури. / Ще живі» (Агаджанова, 2015, с. 276).

Тілесний та емоційний досвід стають ключем до розуміння досвіду взаємодії з полем бою як афективними ландшафтом, ліричний герой сприймає землю і як «ненависну», «черству закам'янілу», і як «дорогу українську», «солодку ласкаву». Афективний досвід наповнює образ землі новим досвідом ліричного героя, а заповіт — новими значеннями, які корелюють і зі знаковим твором української літератури — «Заповітом» Тараса Шевченка, і з новими вимірами в сприйнятті

ландшафту. Якщо для ліричного героя Шевченкового «Заповіту» земля — сакральний і гармонійний простір, то для ліричного героя «Заповіту» Бориса Гуменюка це поранений і мовчазний свідок руйнування світу природи і всесвіту людини. Причому світ природи може відновитись, а от всесвіт людини трансформується в акт пам'яті нащадків, земля стає мовчазним свідком злочину війни і простором пам'яті для наступних поколінь. Ба більше, у Гуменюка природа — це співтворець пам'яті про війну та загиблих воїнів, адже тіло солдата і ландшафт поля бою поранені, це частина спільного досвіду афективного ландшафту і людини: зранене тіло землі приховує в собі біль зраненого тіла людини. Смерть стає спільним для землі та людини травматичним досвідом. Прикметно, що в цьому контексті зринає метафора письма: «Пишемо гуртом саперними лопатками / На її тілі / Останній вірш української літератури» (Агаджанова, 2025, с. 276). Вона є дуже важливою частиною осягнення травми, адже письмо (записування, озвучення в слові) — це і спосіб фіксації пережитого, свідчення, і спосіб подолання травматичного досвіду. Вписати «останній вірш української літератури» в тіло землі «саперними лопатками» — це зафіксувати спогад про себе, з'єднатися із ландшафтом через слово і дію.

Символічний зв'язок тіла і землі втілений у поезії Артура Дроня «Ізюмське причастя»:

Це є тіла наші,
що за нас ламаються.
Але жодного відпущення гріхів.
Це є тіла наші,
що, буває, так легко ламаються,
коли їх витягують з-під землі.
Тут наші ліси, а тут — наші хрести.
А це є тіла,
що тільки за нас ламаються. (2024, с. 93)

Простір поля бою набуває етичного виміру, не є тлом чи то декорацією, він стає носієм «озвученого» ліричними героями Б. Гуменюка та А. Дроня травматичного досвіду, через який артикулюється індивідуальне поета і колективне переживання читачів. Земля як місце взаємодії людини та ландшафту у війні є образом руйнування / забуття / смерті та водночас пам'яті / надії / голосом загиблого, зверненням до живих. Це і свідок, і місце пам'яті (П'єр Нора). Образи ландшафтів є медіумами пам'яті, через яких травматичний досвід війни індивідуалізується та водночас інтегрується в ширший національний наратив. Ландшафт у такому контексті стає свідком воєнного злочину, а також набуває ще додаткової ознаки: він і свідок війни, і носій пам'яті та травми: «Хай ця земля ввійде нам в груди / і буде / боліти. / Хай ця земля кровить, як рана. / Незнана. / Знайома» (Дронь, 2024, с. 58).

Ще один вимір — це осмислення зв'язку із землею через сюжети весняного засівання та/або обробки землі попри війну й загрозу, наприклад:

В. Пузік «Сіяти зерно» (2024, с. 172–173) і «Пташок викликають з теплого краю» (2024, с. 158–159), К. Калитко «Але щось же їх кликало вийти й сіяти в заміноване поле» (2022, с. 104). У них — сила символічного зв'язку українців із землею, любов, прив'язаність, відчуття сили і беззахисності землі, травмованої війною.

У сучасній українській поезії афективні ландшафти, втілені через образи землі, є і просторами

руйнування, екологічного насильства, і нарративними маркерами травматичного досвіду, який акумулює і сліди руйнування, і втрати, і пам'ять. У межах цього дослідження були дібрані та відображені в **таблиці 1** приклади, які можуть бути засновком для класифікації афективних ландшафтів в українській літературі про російсько-українську війну.

Таблиця 1

Художній образ	Значення / символічне значення	Емоція, яку передає	Реалія / свідчення
«Небо скоро зішкеребе нас з лиця землі. Розчавить хмарами, що залякають над дорогами. Ще трохи — і хмари впадуть просто на нас. Вогняними зливами. Змиють стрімкою водою. Відправлять униз за течією» (Пузік, 2024, с. 124)	Афективний стан	Розпач, безнадія	Обстріли на лінії бойового зіткнення
«І дивись на покручі дерев, які лежать повалені, біля доріг. На позиції. На розбиту техніку. Дивись на віддзеркалення того, що колись було "ми"» (Пузік, 2024, с. 124)	Афективний стан, моральне спустошення, солідарність із людьми	Емоційне спустошення, тривога, страх	Символічне руйнування зв'язків людини і природи, розпад
«Сонце давало відчуття захищеності, ніби заходив у вмальоване кимось коло і ставав невидимим для смерті. <...> І єдине, що нас нині вивопнює — 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. <...> І ось там за рогом тривала війна, ходила вулицями смерть, зачіпаючи випадкових перехожих, і ми ховалися від неї, ніби гралися в хованки з учителькою в старших класах» (Жадан, 2024, с. 75)	Біофілія, афективні зв'язки, солідарність із природою та людьми	Почуття тривоги, збентеження	Відчуття єдності та руйнування зв'язків людини і міського (та/або природного) простору в умовах війни
«...розпечене серпцем 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, зачалися за деревами, граючи в якусь свою, лише їм відому гру, ховаючись і щось приховуючи» (Жадан, 2024, с. 122)	Біофілія, афективний зв'язок, солідарність із природою та людьми	Відчуження, дезорієнтація	Природа і місто як простори пустки, знелюднений ландшафт як частина ландшафту війни
«Цілий тиждень місто лежало, мов тварина з перебитим хребтом: і допомогти хочеться, і підійти страшно» (Жадан, 2024, с. 9)	Афективний зв'язок	Емоційне спустошення, тривога, страх	Спустошені урбаністичні простори внаслідок війни, емоційна порожнеча людини, яка бачить такі міста
«Це чорнозем, з якого співають наші загиблі, / глинозем, із якого будують хати та гнізда, / це земля, що разом з тобою в пекельній гарячці дише, / степових річок погідні літні дзеркала. / І плывуть за обрії тяжкі кораблі зі збіжжям, / і танцює смерть над кожною з теплих палуб» (Калитко, 2022, с. 104)	Біофілія, травмована пам'ять, солідарність із природою та людьми	Єднання із землею, віра в силу землі, пам'ять як непорушна сила зв'язку землі / рідного краю та людини	Вірш написаний після повідомлення в ЗМІ про те, як на мінах підірвалися українські аграрії, що вийшли в поле навесні 2022 попри загрози («Але щось же їх кликало вийти й сіяти в заміноване поле», К. Калитко)
«Кров, поглинаючи кисень країни, / голоси переплавлює на ландшафти» (Калитко, 2022, с. 106)	Травмована пам'ять, афективний ландшафт	Єднання із землею через травмовану пам'ять	Вірш написаний і виданий 2022 року, відображає відчуття перших місяців повномасштабного вторгнення на другому етапі російсько-української війни
«Ось твій цвіт абрикосовий, пекло. / Ось твоє, смерте, жало. / Ось це лезо над лезами, / що нашу здирає шкіру. / Ось обвуглені плями на ґрунті — це просто люди лежали. / <...> Подивіться, архангели, вогненні мечі опустивши, / як незручного хлюпає кров на вітвар святого неба, / як у роті трупа корчить чорна тиша, / як у неї силється сніг раптовий, квітневий» (Калитко, 2022, с. 13)	Афективний зв'язок	Відчуття апокаліпсису, руйнування зв'язку людини і природи	Вірш написаний 2022 року, після викриття злочинів Бучі та напередодні Великодня («Ось твій цвіт абрикосовий, пекло», К. Калитко)
«Ми з тобою біженці. Нам з тобою бігти крізь ніч. / Нам з тобою бігти вздовж сонячникових полів. / Нам з тобою тікати від псів, спати поміж волів. / Нам збирати воду в долоні, чекаючи в таборах, / <...> не буде сонного світла серед нічних осель, / не буде зелених долин і замських пустель...» (Жадан, 2015, с. 14)	Афективний зв'язок, колапс емоційних і соціальних зв'язків	Відчуття тривоги	Вірш входить збірки «Життя Марії», є одним із прикладів описаного в поезії про російсько-українську війну досвіду біженства
«В пекельній осінній пільмі остигають поля і ріки. / Згасають під дощем багаття. / Замерзають серед ночі міста» (Жадан, 2015, с. 75)	Афективний зв'язок	Апокаліптичне відчуття	Втрата орієнтирів, руйнування звичного циклу життя людини і природи, заціпеніння
«Запитай у лану з мінами в животі, / як тепер йому зимувати із цим посівом. / Ще контужені вибухом не знають кордонів тіл. / Ще	Біофілія, афективний стан	Відчуття розпаду та	Апокаліптичне відчуття єднання із землею, у

Художній образ	Значення / символічне значення	Емоція, яку передає	Реалія / свідчення
азовський берег, як справжнє пекло, — красивий. / <...> І якщо ти зможеш тут довго стояти — стій, / а якщо впадеш — обійми цю землю / міцніш» (Калитко, 2024, с. 64)		єднання із землею, єднання з природою в травматичному досвіді втрати	якому поєднуються і любов до землі / рідного краю, і нерозривна єдність
«Накриваєш долонею сонне місто, / відчуваєш паростки між каміння. / <...> а ти ходиш ґрунтами, вперто, рослинно, / суперечиши зими тривалою пам'яттю. / Попрощавшись, різко встаєш із колін / і ростеш: на кордоні, / у мокрій глині, / між каменів» (Калитко, 2024, с. 73)	Біофілія, єдність із землею, травмована пам'ять, афективний стан	Єднання із землею через пам'ять	Вірш описує ритуал прощання із загиблими воїнами в Україні: проводжаючи загиблих, живі стають на коліна
«Звичайно, що засіяла, аякже. Скопала, засіяла тут. Хати, вважай, нема, але ж сіяти треба. Земля й так настраждалася. Спочатку снаряди лежали, потім сапери приходили, так і сказали: “Йдіть, хазяйко, у сина пересидьте, ми землю вашу лікувати будемо”. Вони тутешні, все знають, розуміють. А тепер її засівати треба. Бо ж землю копати. Засівати — це як людину гладити й чесати. Думаю собі: “Добре, що найбільші обстріли в березні були, поки вона ще спала”» (Сливинський, 2023, с. 60)	Біофілія, повага та любов до землі, символічний і глибинний зв'язок із природою	Глибинна емоційна травма, біль землі як власний пережитий біль, емоційний зв'язок між людиною та живою природою	Свідчення з книги «Словник війни», упорядник — Остап Сливинський, свідок — Галина Дмитрівна, Білопілья, Сумщина
«І ще. У нас кажуть “під відкритим небом”, а тут, у Польщі, — “під голим небом”. Мені здається, тепер, коли на Україну летять ракети, це більше до нашого неба пасує. Воно таке голе, як тіло. Беззахисне. Його хочеться вкрити. Тепер, коли я чую про “відкрите небо”, думаю про будинок моїх батьків в Охтирці, де завалилося перекриття. Там різні речі вціліли: диван, якісь дрібнички. А стелі немає. Небо відкрите, і ти лежиш під ним — відкрита» (Сливинський, 2023, с. 143)	Біофілія, афективний стан	Емоційний зв'язок із природою, апокаліптичне відчуття руйнування світу, відчуження та емпатія	Свідчення з книги «Словник війни», упорядник — Остап Сливинський, свідок — Валерія, Сумщина — Варшава
«У весняне синє поле / вийде жінка в чорній сукні / імена сестер кричати / наче птаху порожнє небо <...> / викричить їх всіх у землю / наче біль засіє в полі / з болю та імен жіночих / виростуть їй нові сестри / знов співатимуть життя...» (Амеліна, 2024, с. 37)	Біофілія, афективний стан	Єднання із землею, травматичний стан, відчуження та емпатія	Вірш датований 8 квітня 2023 року, написаний, як свідчить хронологія збірки, між поїздкою українських письменниць на Харківщину (відвідування Харкова та Ізюма), передачею щоденника Володимира Вакуленка Харківському літературному музею та Українському ПЕН та поїздкою на Лондонський книжковий ярмарок

Звісно, дібрані та наведені в таблиці приклади не охоплюють усіх творів про російсько-українську війну, що обмежує запропоновані висновки. Також варто наголосити на тому, що ці уривки з творів інтерпретовані методом повільного читання, що неминуче має суб'єктивний характер, а емоційні значення, які встановлять інші дослідники, можуть бути уточнені та розширені. Утім навіть такі приклади засвідчують: у сучасній українській літературі про російсько-українську війну емоційні стани відтворюють динамічний спектр переживань — руйнівною катастрофічністю та глибинним зв'язком із землею. Розпач, безнадія, тривога, страх і емоційне спустошення, які супроводжуються дезорієнтацією, збентеженням і відчуженням, формують апокаліптичне відчуття розпаду світу й розриву між людиною та природою. Але поряд із цим у межах цього травматичного досвіду виявляється єднання із землею: як біль, втрата й травмована пам'ять, як емоційна і екзистенційна опора, де пам'ять уособлює непорушну силу

зв'язку людини з рідним краєм, а біль землі переживається як особистий. Так література відображає складний стан співіснування відчуження й емпатії, руйнації та належності, апокаліптичного страху й віри в живу, хоч і поранену природу.

Українська поезія та проза про російсько-українську війну — це не тільки свідчення, втілене в художньому слові, але й поетичний архів екологічного травматичного досвіду. Пусті міста, зранені ландшафти природи й усього поля бою, яким є Україна, соціальний і психоемоційний досвід людини, яка про них свідчить, — усе це і історичне свідчення про війну, і драматична екологічна трансформація. Ліричний герой поезії та/або персонаж прози (або оповідач) переживають психологічну екологічну травму.

Психологічна екологічна травма — це травма втрати світу як надійного середовища життя, яка в літературі постає як форма свідчення про розрив між людиною, природою і смыслом у ситуаціях війни й катастрофи. У художній літературі

психологічна екологічна травма втілюється в обрах мовчазних або спустошених ландшафтів, пораненої природи, а також через афективні стани втрати орієнтації, відчуження й екзистенційного страху. Однак варто зауважити, що у творах про російсько-українську війну прикметним є не тільки афективний стан людини в часи війни, але й глибоке відчуття любові до землі та рідного краю (біофілія), що відображає символічний і глибинний зв'язок із природою тих людей, які стали на захист рідної землі. Також варто вказати на те, що в художніх творах про російсько-українську війну поєднуються документальність і метафоричність, вони є прикладом літератури свідчення, у якій екологічний вимір є носієм травматичної пам'яті. Література зображує наслідки війни чи катастрофи й фіксує те, як змінюється спосіб бути у світі після руйнування простору буття — природного чи урбаністичного. Саме любов до землі і глибинне відчуття її травм створюють особливу афективну картину у творах про війну — сповнену й екзистенційного жаху та туги, й сердечної прихильності до травмованих ландшафтів. Трепетне шанування ландшафту, зруйнованого внаслідок війни, зворушлива відданість йому надають описам природи у творах про російсько-українську війну піднесеності, проникливої сили і душевного зворушення.

Психологічна екологічна травма в художніх текстах про російсько-українську війну постає як тривалий і накопичуваний досвід, який змінює сприйняття оповідача та/або персонажа, а також перетворює структуру життєвого світу. Разом із тим опис такої травми є свідченням, адже зображується афективний ландшафт — зруйноване середовище, яке є простором, зміненим у результаті насильницьких дій ворога, місцем пам'яті та локацією нового існування. Дім, природні й урбаністичні ландшафти перетворюються на місце, де персонаж та/або оповідач відчуває глибинне зворушення через любов до нього, переживає постійні загрози і стан незавершеної, «нескінченної» травматичності в часи війни.

Ландшафт травми — це художньо осмислений простір (природний та/або урбаністичний), зруйнований війною або насильством, який у літературі постає як носій психологічної й екологічної травми, пам'яті та свідчення. Він відображає втрату світу як безпечного середовища існування людини й водночас зберігає глибинний емоційний та екзистенційний зв'язок людини з природою. У художніх творах про російсько-українську війну ландшафт травми — це простір, у якому співіснують і апокаліптичний страх та відчуження, і біофілія та емпатія до рідної пораненої землі (рідного краю та/або ландшафту), він є місцем пам'яті й травматичного переживання.

Зображення ландшафту травми у творах про російсько-українську війну втілюється в: 1) образі пораненого та/або спустошеного ландшафту: природа й урбаністичний простір зображуються

як мовчазні, зруйновані, скалічені, це візуалізує екологічну травму та підкреслює розрив людини і природи; 2) паралелізмі в змалюванні внутрішнього стану персонажа та довкілля: емоційні стани втілені в страхах, розпачі, дезорієнтації, екзистенційному жаху, які проєктуються на афективний ландшафт та екологічну травму; 3) метафорі землі як живої істоти, здатної відчувати біль, берегти пам'ять, відповідати людині емпатією; 4) поєднанні апокаліптичної образності з мотивами сердечної відданості травмованому простору / ландшафту, що створює напружену емоційну амбівалентність у художньому творі; 5) співіснуванні свідчення та метафоричності в межах художнього тексту, який, з одного боку, фіксує реальний досвід війни, а з іншого — є поетичним образом, коли ландшафт постає історичним свідченням і символом травматичної пам'яті; 6) афективній мові та наголошуванні на тілесному переживанні сприйняття ландшафту — через зорові, звукові образи, образи емоційного спустошення; 7) образі дому як частини ландшафту травми, де дім перестає бути простором безпеки, перетворюючись на простір загрози й водночас залишаючись місцем екзистенційної опори та невіддільним складником ідентичності людини; 8) відтворенні ландшафту травми не як завершеного та/або миттєво сприйнятого простору, а як частини безкінечного сприйняття персонажа, це такий собі ландшафт у процесі сприйняття та переосмислення і переструктурування дійсності (це дає можливість розглядати описані у творах переживання як накопичувальні та незавершені).

Ландшафт травми в сучасній українській літературі про російсько-українську війну є не так тлом зображуваних подій, як активним смислотворчим елементом, через який осмислюються екологічний і травматичний досвіди України та українців, виявляються розпач і любов до рідного краю.

Покликання

- Агаджанова, А. (Упор.). (2025). *#Фронтмени. Антологія мілітарної поезії*. Видавництво 333.
- Амеліна, В. (2024). *Свідчення: поезія*. ВСЛ.
- Гарасим, А., & Кельм, Н. (2020). Шрами війни. Як влаштовані українські окопи на східному фронті (Інфографіка). *Texty.org.ua*. <https://texty.org.ua/articles/101984/vkopani-ukamin-yak-vlashtovani-ukrayinski-okopy-na-shidnomu-fronti/>
- Дроздова, Є., Боднар, П., & Кельм, Н. (2022–2026). Під ударом. Що й коли обстрілювала Росія. *Texty.org.ua*. <https://texty.org.ua/projects/107440/pid-udarom-sho-i-koly-obstrilyuvala-rosiya/>
- Дроздова, Є., Кельм, Н., Герасемчук, К., & Набожняк, О. (2022). Вогняний вал. Як і які снаряди прилітають на українські позиції. *Texty.org.ua*. <https://texty.org.ua/projects/107013/vohnyanyj-val-yak-i-yaki-snaryady-prylitayut-na-ukrayinski-pozyciyi/>
- Дронт, А. (2024). *Тут були ми*. ВСЛ.
- Жадан, С. (2015). *Життя Марії. Книга віршів і перекладів*. Меридіан Чернівці, Книги — XXI.
- Жадан, С. (2024). *Арабески*. Меридіан Чернівці.
- Калитко, К. (2022). *Люди з дієсловами*. Видавець Померанцев Ствятослав.
- Калитко, К. (2024). *Відкритий перелом голосу*. Віват.
- Коломійчук, Б. (2025). *Хороші передчуття: есеї*. ВСЛ.
- Поллак, М. (2015). *Отруєні пейзажі*. Книги — XXI.

- Пузік, В. (2024). *Мисливці за щастям: збірка воєнної прози*. Віват.
- Сливинський, О. (2023). *Словник війни*. Віват.
- Чех, А. (2025). *Гра в перевдягання*. Меридіан Чернівці.
- Aftab, H., Bhardwaj, R., & Iqbal Thukar, D. (2025) Affective ecology and the emotional archive of climate collapse in Lord Byron's Darkness. *International Journal of English Language and Literature Studies*, 14, 366–377. <https://doi.org/10.55493/5019.v14i3.5630>
- Berberich, C., & Campbell, N. (2015). *Affective Landscapes in Literature, Art and Everyday Life: Memory, Place and the Senses* (1st ed.). Routledge. <https://doi.org/10.4324/9781315565873>
- Bladow, K., & Ladino, J. (Eds.). (2018). *Affective Ecocriticism: Emotion, Embodiment, Environment*. University of Nebraska Press. <https://doi.org/10.2307/j.ctv75d0g8>
- Engberg-Pedersen A., & Ramsey, N. (Eds.). 2023. *War and literary studies*. Cambridge University Press. <https://doi.org/10.1017/9781009052832>
- Flannery, E. (2015). *Ireland and Ecocriticism: Literature, History and Environmental Justice* (1st ed.). Routledge. <https://doi.org/10.4324/9780203701225>
- Foley, R. (2022). Affective Landscapes. In S. A. Lovell, S. E. Coen, & M. W. Rosenberg (Eds.), *The Routledge Handbook of Methodologies in Human Geography* (1st ed.) (pp. 109–122). Routledge. <https://doi.org/10.4324/9781003038849>
- Hunt, N. (2019). *Landscapes of Trauma: The Psychology of the Battlefield* (1st ed.). Routledge. <https://doi.org/10.4324/9781315268170>
- Tuominen, M., Ashplant, T. G., & Harjumaa, T. (Eds.). (2020). *Reconstructing Minds and Landscapes: Silent Post-War Memory in the Margins of History* (1st ed.). Routledge. <https://doi.org/10.4324/9781003032472>

References (translated and transliterated)

- Aftab, H., Bhardwaj, R., & Iqbal Thukar, D. (2025) Affective ecology and the emotional archive of climate collapse in Lord Byron's Darkness. *International Journal of English Language and Literature Studies*, 14, 366–377. <https://doi.org/10.55493/5019.v14i3.5630>
- Ahadzhanova, A. (Comp.). (2025). *#Frontmeny. Antolohiia militaranoi poezii* [#Frontmen. Anthology of Military Poetry]. Publishing house 333.
- Amelina, V. (2024). *Svidchennia: poeziia* [Testimony: poetry]. The Old Lion Publishing House.
- Berberich, C., & Campbell, N. (2015). *Affective Landscapes in Literature, Art and Everyday Life: Memory, Place and the Senses* (1st ed.). Routledge. <https://doi.org/10.4324/9781315565873>
- Bladow, K., & Ladino, J. (Eds.). (2018). *Affective Ecocriticism: Emotion, Embodiment, Environment*. University of Nebraska Press. <https://doi.org/10.2307/j.ctv75d0g8>
- Chekh, A. (2025). *Hra v perevdiahannia* [Dress-up Game]. Merydian Chernovits.
- Dron, A. (2024). *Tut buly my* [We were here]. The Old Lion Publishing House.
- Drozdova, Ye., Bodnar, P., & Kelm, N. (2022–2026). *Pid udarom. Shcho y koly obstriliuvala Rosiia* [Under attack. What and when Russia shelled]. *Texty.org.ua*. <https://texty.org.ua/projects/107440/pid-udarom-sho-i-koly-obstriliuvala-rosiia/>
- Drozdova, Ye., Kelm, N., Herasemchuk, K., & Nabozhniak, O. (2022). *Vohniany val. Yak i yaki snaryady prylytaiut na ukrainski pozytsii* [Fire shaft. How and what shells arrive at Ukrainian positions]. *Texty.org.ua*. <https://texty.org.ua/projects/107013/vohniany-val-yak-i-yaki-snaryady-prylytaiut-na-ukrayinski-pozyciyi/>
- Engberg-Pedersen A., & Ramsey, N. (Eds.). 2023. *War and literary studies*. Cambridge University Press. <https://doi.org/10.1017/9781009052832>
- Flannery, E. (2015). *Ireland and Ecocriticism: Literature, History and Environmental Justice* (1st ed.). Routledge. <https://doi.org/10.4324/9780203701225>
- Foley, R. (2022). Affective Landscapes. In S. A. Lovell, S. E. Coen, & M. W. Rosenberg (Eds.), *The Routledge Handbook of Methodologies in Human Geography* (1st ed.) (pp. 109–122). Routledge. <https://doi.org/10.4324/9781003038849>
- Frotmeny. Antolohiia militaranoi poezii. (2025). [Uporiad. Anaid Ahadzhanova]. Vydavnytstvo 333.
- Harasym, A., & Kelm, N. (2020). *Shramy viiny. Yak vlashtovani ukrainski okopy na skhidnomu fronti* (Infografika). [Scars of war. How Ukrainian trenches are arranged on the Eastern Front (Infographics)]. *Texty.org.ua*. <https://texty.org.ua/articles/101984/vkopani-u-kamin-yak-vlashtovani-ukrayinski-okopy-na-shidnomu-fronti>
- Hunt, N. (2019). *Landscapes of Trauma: The Psychology of the Battlefield* (1st ed.). Routledge. <https://doi.org/10.4324/9781315268170>
- Kalytko, K. (2022). *Liudy z diieslovamy* [People with Verbs]. Publisher Pomerantsev Svyatoslav.
- Kalytko, K. (2024). *Vidkryty perelom holosu* [Open Voice Fracture]. Vivat.
- Kolomiichuk, B. (2025). *Khoroshi peredchuttia: esei* [Good Premonitions: Essays]. The Old Lion Publishing House.
- Pollak, M. (2015). *Otruieni peizazhi* [Poisoned Landscapes]. Knyhy — XXI.
- Puzik, V. (2024). *Myslyvtsi za shchastiam: zbirka voiennoi prozy* [Hunters for Happiness: A Collection of Military Prose]. Vivat.
- Slyvynskiy, O. (2023). *Slovyk viiny* [Dictionary of War]. Vivat.
- Tuominen, M., Ashplant, T. G., & Harjumaa, T. (Eds.). (2020). *Reconstructing Minds and Landscapes: Silent Post-War Memory in the Margins of History* (1st ed.). Routledge. <https://doi.org/10.4324/9781003032472>
- Zhadan, S. (2015). *Zhyttia Marii. Knyha virshiv i perekladiv* [The Life of Mary. A Book of Poems and Translations]. Merydian Chernovits, Knyhy — XXI.
- Zhadan, S. (2024). *Arabesky* [Arabesques]. Merydian Chernovits.

Olena Romanenko

Taras Shevchenko National University of Kyiv, Ukraine

LANDSCAPES OF TRAUMA: WAR, MEMORY, AND NATURE IN UKRAINIAN LITERATURE ABOUT THE RUSSIAN-UKRAINIAN WAR

The article provides a comprehensive analysis of contemporary Ukrainian literature about the Russian-Ukrainian war through the prism of the concept of the landscape of trauma. The research material were the poetic and prose works of Kateryna Kalytko, Viktoriia Amelina, Artur Dron, Serhii Zhadan, Valerii Puzik, Artem Chekh, Bohdan Kolomiichuk, as well as the anthology #Frontmen and other works that represent the war experience in Ukrainian culture of the 21st century.

The methodological basis of the work is the approaches of ecocriticism, memory studies, trauma studies, and testimony studies, which enable an interdisciplinary understanding of the interaction of war, space, memory, and artistic writing. The study hypothesizes that contemporary Ukrainian literature about the war represents natural and urban landscapes as carriers of individual and collective trauma and memory. The analysis of images of nature and space reveals another dimension of the experience of the Russian-Ukrainian war — ecological, affective, and existential — recorded in the artistic text. The article examines the creative understanding of war

through landscapes of trauma, with an emphasis on the interactions among memory, war experience, and the natural environment.

The work's results clarify the concept of the landscape of trauma as an artistically meaningful space, destroyed by war or violence, which becomes a carrier of psychological and ecological trauma, memory, and testimony. It is shown that, in the analyzed texts, the landscape of trauma is embodied by images of a wounded and devastated land, parallelism between the characters' internal states and the environment, the metaphor of the land as a living being, and the combination of apocalyptic imagery with biophilia and empathy for the native land. Special attention is paid to images of home and land as part of the traumatized landscape, as well as to affective language and the bodily experience of space.

It is concluded that the landscape of trauma in modern Ukrainian literature about the Russian-Ukrainian war is an active meaning-making element that combines testimony, memory, and metaphor and provides an opportunity to comprehend both the traumatic, ethical, and ecological dimensions of war.

Keywords: poetry; prose; Ukrainian literature; ecocriticism; trauma studies; memory studies; testimony studies; testimony; landscape; trauma landscape; affective landscape; biophilia.

Стаття надійшла до редколегії 23.01.2026

Прийнято до публікації 21.03.2026

Опубліковано 31.03.2026

<https://doi.org/10.28925/2311-259x.2026.1.4>
УДК 821.161.2-2.09:792

Наталія Нитичук

Київський національний університет імені Тараса Шевченка
бульвар Тараса Шевченка, 14, Київ, 01601, Україна
 <https://orcid.org/0009-0009-2018-4744>
nnytychuk@gmail.com

АКТОР-ПЕРСОНАЖ У МЕТАДРАМІ (ЗА П'ЄСОЮ АЛЕКС ВУД «ЧЕТВЕРТА СТІНА»)

Предмет дослідження статті — метадраматичні прийоми, застосовані в п'єсі Алекс Вуд «Четверта стіна»: реалізація геральдичної конструкції в її композиції, актор-персонаж як центральна фігура п'єси, специфіка образу головного героя. Метадраматичні тенденції яскраво оприявнюються в сучасній драмі, тому потребують і критичної, і наукової рецепції. П'єса Алекс Вуд «Четверта стіна» є не лише зразком метадрами в новітній українській літературі, а й спробою за допомогою авторефлексії порушити ряд дразливих питань. Серед них — проблема свободи актора в театральній системі, яка загострилась у сучасному суспільному дискурсі. Мета дослідження — визначити особливості висвітлення цієї проблеми за допомогою жанрових прийомів метадрами, зокрема прямого оприявнення через образ актора-персонажа. Для виконання поставленої мети застосовано порівняльно-історичний і структурно-семіотичний методи, завдяки яким досягнуто висвітлення широкого, комплексного погляду на проблему.

У результаті дослідження доведено, що п'єса Алекс Вуд «Четверта стіна» є метадраматичною, адже в ній застосовано характерні прийоми жанру (геральдичну конструкцію, епізацію дійства, метаперсонажів). З них саме актор-персонаж є унікальним засобом, що робить текст мистецьким майданчиком для обговорення проблеми актора. Тема творчої автономії виконавця ролі залишається зловбоденною для українського театру протягом останнього століття, і сучасні дослідники для її висвітлення спираються на теоретичну спадщину Леся Курбаса. «Четверта стіна» є одним із варіантів розкриття поставленого питання на межі металітератури й метатеатру.

Актуальність дослідження визначається нагальністю проблеми становища актора та його творчої самореалізації в українському театрі, а також часовою новизною дослідженої п'єси. Наукова новизна роботи зумовлена фокусуванням уваги на конкретному аспекті прояву метадраматичної поетики та його мистецькому потенціалі у висвітленні соціокультурних проблем. Практичне значення дослідження полягає в придатності його результатів для роботи і літературознавців, і практиків сцени при постановці метадраматичних творів.

Ключові слова: метадрама; метатеатр; метаперсонаж; актор-персонаж; п'єса в п'єсі; сцена в сцені; mise en abyme; сучасна українська драматургія.

Постановка проблеми. Тема самоосмислення в драматургії привертає увагу дослідників ще з другої половини ХХ століття, хоча це явище простежується навіть у творах античних часів. Утім асоціювання метадрами з модернізмом і постмодернізмом зовсім не помилкове, адже саме на ці періоди припадає найактивніший розвиток жанру. Проблема свободи актора в театральній системі стала неабияк зловбоденною саме на момент здійснення дослідження. У метадраматичному тексті вона висвітлена через унікальну інстанцію — актора-персонажа. **Актуальність дослідження** зумовлена гостротою поставленого питання позиції й прав актора, його мистецької реалізації, стрімким зростанням потреби діалогу на тему театру в українському суспільстві та часовою новизною п'єси Алекс Вуд «Четверта стіна».

Мета дослідження полягає в проведенні глибокого аналізу тексту як зразка метадрами та виявленні засобів опрацювання соціальних проблем

театрального дискурсу через розмову в руслі мистецтва про мистецтво. Задля її досягнення було застосовано ряд **методів**. Серед них порівняльно-історичний, що дає змогу виявити специфіку досліджуваного матеріалу через його зіставлення з класичними зразками метадрами, зокрема п'єсою Луїджі Піранделло «Шість персонажів у пошуках автора». Надзвичайно важливий також структурно-семіотичний метод під час вивчення обраного твору на різних рівнях текстової організації.

Чільні **завдання дослідження** можна окреслити так: визначити поняття метадрами як виду метатеатру; окреслити метадраму як метажанр, виокремити її характеристики в п'єсі Алекс Вуд «Четверта стіна»; описати метадраматичні прийоми, застосовані в п'єсі, основні терміни на їх позначення; означити феномен метаперсонажа, його місце в персонажній структурі та реляції із суб'єктною структурою драматичного твору, проаналізувати варіанти реалізації актора-персонажа на різних рівнях

досліджуваної п'єси як геральдичної конструкції; окреслити питання мистецької самодостатності актора в парадигмі української театральної практики, визначення його мистецького вираження в персонажній метадрімі; розшифрувати способи оприявлення проблематики п'єси через метадраматичний інструментарій.

Виклад основного матеріалу. Метадрама — особливе явище в літературі. Воно не просто лежить на перетині двох мистецтв — словесного та сценічного, а й реалізує цей зв'язок глибоко на формозмістовому рівні. Коректне визначення цього терміна — досі актуальне для української науки завдання. В «Оксфордському словнику літературних термінів» (The Oxford Dictionary of Literary Terms (3 ed.), 2008) метадріму означено таким чином: «Драма про драму, або будь-який момент самоусвідомлення, за допомогою якого п'єса привертає увагу до власного вигаданого статусу як театрального вдавання» (Baldick, 2008, pp. 218–219) (тут і далі переклад мій. — Н. Н.). У подібній п'єсі драматург мусить визнати факт, що всі події — витвір його уяви. Очевидно, якщо не зважати на умовність гри, глядач розуміє, що бачить перед собою вигадку. Тому, аби твір можна було вважати метадраматичним, автор має зазначити це просто в його структурі — стверджує один із головних теоретиків метатеатру Л. Абель (1963, р. 61). Провідна українська дослідниця метадріми Олександра Вісич у посібнику «Українська метадрама ХХ століття» робить висновок: «Отже, метадрама — це драматична форма з виразною саморефлексійністю, у якій наявні автореферентні персонажі, які нерідко беруть на себе функцію внутрішніх драматургів у межах вигаданої реальності п'єси» (2022, с. 8).

Ширше розуміння поняття дає його аналіз через теорію транстекстуальності Ж. Женетта, відповідно до якої метадріму слід розглядати як метатекст. Ж. Женетт у роботі «Палімпсест: література в другому ступені» (1982) означив «метатекстуальність» як «транстекстуальний зв'язок, що об'єднує коментар і текст, який він коментує» (Ватажко, 2021, с. 102). Семантично префікс «мета-» співвідносять із префіксами «про-», тобто з акцентом на коментарний характер — за Ж. Женеттом, «поза-» — відповідно як вказівку на позатекстовість метатексту відносно основного тексту, «над-» — з вказівкою на його інтегративну функцію (Лазаренко, 2010, с. 109). Утім це аж ніяк не означає суперечності між трактуваннями. «Вони не номінують різні поняття, а реєструють різні прояви сутності одного явища, яке за своєю природою є багатовимірним» (Лазаренко, 2010, с. 109). Таким чином, метатекст доцільно вважати текстом про текст, відповідно металітератури — літературою про літературу, метадріму — драмою про драму (вочевидь тут вона мається на увазі як рід літератури), отже, метадріму варто аналізувати з урахуванням її метатекстової природи.

Слід зазначити, що метадріму також можна розглядати як метажанр. У «Літературознавчій енциклопедії» (2007, т. 2) про метажанр сказано як про

«позародовий жанр, що охоплює та зумовлює інші жанрові форми» (Ковалів, 2007, с. 30). Проте особливість амбівалентного характеру метадріми несе загрозу різнотлумачень її жанрових характеристик. Олександра Вісич зазначає, що метадрама одночасно потрапляє в межі щонайменше двох категорій: усталених жанрових понять (трагедії, комедії тощо) і металітератури, яка виводить на перший план «олітературнення» тексту, завдяки чому «традиційний жанр втрачає свої характерні риси» (2019, с. 98). Таким чином, оскільки фокус на експериментальному, автоаналітичному характері метадріми, що виводить її за межі традиційної драми як роду літератури, неможливо оминати в дослідженні, є рація у визначенні її як метажанру — явища, що виходить за рамці традиційного визначення роду. За «Лексиконом загального та порівняльного літературознавства», метажанр — це «позародова жанрова ознака, яка зумовлює типологічну подібність різних жанрових форм» (Волков, 2001, с. 232). Отже, окрім позародового характеру, основною ознакою метажанру є тематична єдність певного набору текстів. Метадрама абсолютно підпадає під це визначення, адже всі метадраматичні твори об'єднані авторефлексивною темою драматургії в різноманітті її виявів, і нерідко — топосом театру. У п'єсі «Четверта стіна» можна виокремити ряд жанрових ознак метадріми. Передовсім заголовок — ключ до тексту — не просто формує перед читачами горизонт очікування, а й указує на одну з основних метадраматичних характеристик. За П. Паві, четверта стіна — це «уявна стіна, яка розділяє сцену й зал» (2006, с. 583). Її наявність абсолютизовано в реалістичному театрі, де панує догма умовленості гри: актори грають так, наче між ними й глядачами справді є стіна, наче їх насправді ніхто не бачить; глядачі ж спостерігають виставу, ігноруючи її вигаданість. Сучасний театр, навпаки, руйнує подібну ілюзію за допомогою епізації дійства (2006, с. 584). Тоді в пригоді стають прийоми деструкції меж сцени, як-от вихід із залу, взаємодія з глядачами, вихід із ролі тощо. У п'єсі Алекс Вуд осмислюється проблема існування четвертої стіни. Це відбувається через складний шлях усвідомлення власної вигадки і персонажами, і самою п'єсою загалом. Часом для цього застосовано елементи абсурду («А! Він дзвонив! Він в лікарні — на нього впала четверта стіна» (2020, с. 28)). Отже, п'єса «Четверта стіна» має виразні ознаки метадріми як метажанру — серед них тема внутрішнього функціонування театру й осмислення законів драматургії через саму драматургію.

Поетика метадріми реалізується в розглянутому творі на багатьох рівнях: ідейно-тематичному, персонажному та сюжетному. П'єса містить характерні ознаки жанру, як-от наявність метаперсонажів (це персонаж, який «знає», що він — персонаж (Васильєв, 2017, с. 187); як зазначає О. Вісич, «дехто з дослідників вважає, що його присутність у творі є неодмінною умовою реалізації метадраматичної поетики» (2022, с. 19)). Крім того, авторка застосовує у творі інструментарій метадріми: п'єсу в п'єсі,

репетицію в п'єсі, сцену в сцені, роль у ролі та вихід із ролі. «Ключовим поняттям в термінологічній парадигмі метадраматичної теорії є "п'єса в п'єсі"», — зазначає О. Вісич (2022, с. 23). Цим терміном часто означають і різновид метадрами, і прийом метадраматичного зображення. Існує також синонімічне поняття «метап'єса». У статті ж розглянуто п'єсу в п'єсі як конкретний прийом внутрішньої постановки твору, характерний для поезики метадрами. Важливо, що п'єса в п'єсі передбачає співвіднесення з терміном «mise en abyme» («конструкцією у вигляді прірви»). За «Енциклопедією постмодернізму», «термін mise en abyme був запроваджений Андре Жидом (1869–1951), щоб позначити твір у творі» (Вінквіст & Тейлор, 2003, с. 160). Таким чином, дивимося на п'єсу в п'єсі крізь призму дослідження Люсьєна Деленбаха «Дзеркальна оповідь: есе про mise en abyme» («Le récit spéculaire: essai sur la mise en abyme», 1977), де подане дещо ширше визначення mise en abyme: «будь-який аспект, вміщений у творі, який виявляє схожість із твором, що включає його в себе» (Вінквіст & Тейлор, 2003, с. 160). Спираючись на концепцію дзеркальної конструкції, можна стверджувати, що п'єса в п'єсі оперує внутрішньотекстовими зв'язками. При цьому сама п'єса в п'єсі може бути і інтертекстом, коли «внутрішня» п'єса відсилає до іншого твору (до прикладу, на початку драми Луїджі Піранделло «Шість персонажів у пошуках автора» відбувається репетиція його ж вистави «Гра ролей» (Pirandello, 1993, с. 19)), і інтратекстом. У будь-якому разі геральдична структура є визначальною категорією цього метадраматичного прийому. Внутрішня організація п'єси «Четверта стіна» є складним утіленням дзеркальної конструкції mise en abyme. Драматичний твір розкладається на різні площини завдяки прийомам п'єси в п'єсі, репетиції в п'єсі (репетиція на початку й усвідомлення репетиції наприкінці створюють ефект дзеркала), сцени в сцені та ролі в ролі. Засоби епізації дійства (вихід за межі сцени, прямі звертання до глядача тощо) та інтертекстуальність підсилюють ефект і працюють цілком на акцентування метадраматичного спрямування п'єси. Таким чином, простором утілення дії стають чи то вся зала, чи то увесь театр, чи навіть саме життя. Цікаво, що саме вихід за межі зали на початку є для персонажів головною метою. Так у драмі не просто реалізується, а навіть заперечується Піранделлівський код (Паві, 2006, с. 208). На відміну від Персонажів із «Шести персонажів у пошуках автора» герої «Четвертої стіни» намагаються не втілитися, а вибратися зі сцени, але без неї просто не існують («Христіна: Бля, та просто розкажи свій монолог! І все! Жан: ...але я зникну...» (Вуд, 2020, с. 27)).

Авторефлексія персонажа — його основний шлях до реалізації, рушій дії п'єси. Найяскравіші метаперсонажі — ті, що цілком усвідомлюють і не приховують власної вигаданості. В основному вони виступають як трикстери та/або елементи зв'язку з аудиторією: як «маска автора», як резонери або як окремі персонажі, здатні комунікувати безпосередньо з реципієнтом. Наприклад, у п'єсі Неди Нежданой

«І все-таки я тебе зраджу» тим, хто транслює голос автора, є автор-персонаж Драматург, позиція якого підкріплена двома допоміжними персонажами-масками: П'єро та Арлекіном — Білим і Чорним духами (Шаповал, 2009, с. 275). У розмові про метатеатр важливо розмежувати суб'єктну та персонажну структури драматичного твору. М. Шаповал зазначає: «Залишаючи поза текстом конкретного (біографічного) автора і конкретного читача, на внутрішньотекстовому рівні вирізнятимемо абстрактного автора та абстрактного читача, що конститується у двох іпостасях: колективного адресата (аудиторії) та режисера-інтерпретатора» (2009, с. 244). Вочевидь у метадраматичних текстах, де театральне життя часто виявляється центром композиції, на кін виводять ряд суб'єктів: акторів, драматургів, режисерів, навіть технічних працівників сцени. Отже, специфіка персонажної системи метадраматичного твору полягає не просто в наявності, а в цільній ролі специфічних персонажів, які виявляються відображеннями суб'єктів, тобто це автор-персонаж (наприклад, внутрішній драматург) і читач-персонаж. До останніх відповідно належать режисер-персонаж (оскільки режисера-інтерпретатора треба вважати за абстрактного читача на внутрішньотекстовому рівні (Шаповал, 2009, с. 241)) і реципієнт-персонаж, що найчастіше оприявнюється через абстрактного колективного адресата (глядача). За аналогією з режисером-персонажем до категорії персонажа-читача слід зараховувати актора-персонажа, адже в суб'єктній системі актор так само є інтерпретатором драматичного тексту. Показово, що в «Четвертій стіні» такими є всі персонажі: деякі — на одному рівні, деякі — на кількох. Усі дійові особи — актори однієї загальної внутрішньої п'єси (крім Жана). Відповідно Христіна — акторка, що грає акторку; Режисерка Іванна — акторка, що грає режисерку (крім цього, у межах внутрішньої п'єси називає себе драматургинею (2020, с. 11)); Безіменний персонаж — актор, що грає актора; Мама Жана — акторка, що грає маму; Ніби справжній режисер — актор, що грає режисера; Несправжній друг — режисер, грає друга замість відсутнього актора. Таким чином, усі герої твору так чи так є персонажами-суб'єктами, отже, метаперсонажами.

Актор — особливий драматичний суб'єкт, адже виконує передовсім функцію творця, причому за головний творчий інструмент має власне тіло. Безперечно, саме він — основний складник театру. Пряма роль в перекодуванні літературного тексту сценічною мовою дає змогу ставити актора безпосередньо між твором і реципієнтом. Саме тому актор-персонаж — найбільш чітке «відображення» в метадраматичній конструкції та надзвичайно придатний засіб авторефлексування. Проблема меж і характеру творчої волі актора в реаліях українського театру найчастіше розглядається між двома системами: театру переживання й удавання (К. Станіславський) і театру акцентованого впливу й акцентованого вияву, аналітичного й емпіричного театру (Лесь Курбас) (Клековкін, 2024, с. 8). Саме акторська система

Курбаса повною мірою розкриває питання актора як творця, як «стержня» драматичного дійства. У лекціях із практики сцени він обстоює думку про те, що якщо мистецтво — це «апарат, машинка», то «уявляється, що за нею є якийсь машиніст, інженер, організатор», який керує та спрямовує. Тут ідеться саме про актора, який має у своєму арсеналі певний набір матеріялу (Курбас, 2022, с. 176). Можна говорити також і про порушення питання саморефлексії, адже концепція перетворення частково базується на гаслі «актор у пошуках самого себе» (Veselovska, 2020, с. 166). Тому детальніший розгляд запропонованої системи відкриває ширшу перспективу на сутність актора-персонажа в метадрімі. Діана Копйова в статті «Хто такий розумний арлекін?» зазначає, що тема «розумного арлекіна» у творчій практиці Курбаса присутня як вираз найвищого прояву театральності (2024, с. 28). Концепція синтезує поняття арлекінади, повсюдно оприявлене в театрі початку минулого століття й особливо в деяких поставах «Березоля» («Газ», «Джиммі Гігінс», «Шпана» та ін.), і категорію «розумності», що передбачає не лише загальну освіченість актора як митця та його обізнаність у доступних прийомах, а й характер ролі, продуманої наперед. Найголовніше — у системі перетворення ролі вважається винаходом актора, що співвідноситься з принципами роботи режисера, але не є надиктована ним (Копйова, 2024, с. 31). Таким чином, у Курбасовій сценічній практиці актор — головний у керуванні ролею, він сприймається як окремий митець, більше того — центральний суб'єкт драматичної структури. Отже, коли перейти до розглядання актора-персонажа в метадрімі, видається очевидним можливий проблемний вектор, адже актор — до того ж єдиний драматичний суб'єкт, що безпосередньо втілює персонажа. Відповідно перехід до персонажної структури (коли актор стає персонажем, а персонаж — актором) неминуче призводить до роздвоєння. За П. Паві, двоїстість є однією з функцій актора: «Жити і щось демонструвати, бути самим собою й іншим, перебувати текстуальною особою й тілесною істотою» (2006, с. 35). З променя зору метадрімічної персонажної структури, саме цю цитату можна навести як загальний внутрішній конфлікт актора-персонажа. Олександра Вісич стверджує: «Актор в метадрімі виступає заручником ампула, а намагання його (їх) позбутись спричинює болісні пошуки ідентичності, саморефлексійні тортури» (2022, с. 20). Завдання, що стоїть перед Жаном у «Четвертій стіні», — перетворитися з персонажа на метаперсонажа шляхом усвідомлення власної вигаданості. Можна стверджувати, що багаторівнева метадрімічна конструкція *mise en abyme* існує у творі саме заради цього.

Ефект роздвоєння часто підсилюється прийомами «гри ролі в ролі», де різні іпостасі по-новому розкривають персонажа (невідомо насправді, яка йому ближча), і «виходом з ролі», де сам актор унаслідок дублювання стає як суб'єктом гри, так і об'єктом самодослідження. Слід зазначити, що

й у курбасівському театрі «гра ролі в ролі» займала важливе місце в побудові образу. Яскраво це видно на прикладі вистав «Мина Мазайло» та «Маклена Граса»: Йосип Гірняк у своїх ролях Мина Мазайла і Маклера Зброжека реалізував естетику арлекінади через перехід між образами всередині ролі, будуючи на дрібнішому рівні конструкцію дзеркала (Копйова, 2024, с. 29–30). Найчастіше твір, якому притаманні подібні ознаки, класифікують як «персонажну метадріму» (за поділом Карін Фівер-Маркс) (Вісич, 2022, с. 10). Оскільки за П. Паві в театральному дійстві актор посідає чільне місце, бо є ланкою між задумом драматурга, вказівками режисера й сприйманням глядача (Паві, 2006, с. 34), доцільно вважати саме його центральним у персонажній метадрімі. Мистецькі проблеми найбільш вдало рефлексує персонаж-актор. У п'єсі «Четверта стіна» проблематика самоусвідомленого персонажа, оприявлена через образ Жана, розкривається саме завдяки контрасту з іншими дійовими особами, які часто показують вихід із ролі («Безіменний персонаж: Я нормальний, я забув слова» (2020, с. 7); «Ніби справжній режисер: Ви помиляєтеся. Таких, як я, більше не існує. *Пошепки*. Ця фраза мені особливо подобається...» (2020, с. 15)). Очевидно, досліджувану п'єсу слід класифікувати як персонажну метадріму.

Позаяк комплексна метадрімічна конструкція в п'єсі «Четверта стіна» виконує формозмістову функцію, через метадрімічні прийоми твір порушує ряд важливих проблем. Чи не найгострішою з них є питання місця актора в системі театру, тож доцільно проаналізувати ставлення до акторів-персонажів як у «внутрішній», так і в «зовнішній» п'єсі. Перш за все взаєминам актора-персонажа Жана і режисерки-персонажки Іванни притаманна жорстка субординація («Режисерка Іванна: Жане, вийдіть надвір, я вас дуже прошу. Ви починаєте мене дратувати. Жан: Це дуже образливо звучить. Ви принижуйте мене як актора. Але я вийду...» (2020, с. 3)). Інші актори-персонажі також бояться Іванну, особливо туди, героями якої вони є («Христіна: Але ж ти вже визнав, що виходу немає... *Пошепки*. Вона тут головна...» (2020, с. 13)). Ще однією гранню, яка посилює тему пригнічення волі, стає конфлікт Жана з матір'ю. Так, у ході сюжету з'ясовується, що хлопець став актором під її тиском («Жан: Мені подобалася математика. Мама Жана: Не подобалася вона тобі ніколи. Ти хотів стати актором. Жан: Ні, подобалася. А ти мене тягала по всіх кастингах...» (2020, с. 21)). Ці два вектори внутрішнього конфлікту Жана тиснуть на нього з обох боків, аж поки не сходяться в кульмінаційному епізоді «викриття» п'єси в п'єсі, де всі персонажі змушують юнака таки прочитати монолог, повністю зламавши його волю («Ніби справжній режисер: А хай погавкає! Мама Жана: Синку, гавкни! Жан (*покійно*): Гав-гав! <...> Христіна: А можна я теж? Костік, постій на одній нозі. Жан *покійно виконує*» (2020, с. 27)). Власне, текст монологу концентрує в собі процес самотортур, що впливає з метадрімічного роздвоєння Жана («Жан: Ти

живеш, переконаний у своїй свободі. А насправді все навколо — це система. І ти — лише маленька цеглинка, гвинтик, який вкручують чужі руки. Рухи не твої. Дії не твої. Думки не твої. Навіть життя чиєсь чуже» (2020, с. 28)).

Утім важливо, що це такою ж мірою про самоусвідомлення актора, який теж нерідко потерпає від роздвоєння. «Двоєність: жити і щось демонструвати, бути самим собою й іншим, перебувати текстуальною особою й тілесною істотою. Так виглядає зваблива ознака функцій актора» (Паві, 2006, с. 35). Отже, порушені п'єсою проблеми можна окреслити так: чи реалізується актор тільки в рамках існування свого персонажа? Наскільки цінна в процесі гри як творчості воля актора і до чого призводить її злам? Як актор має усвідомлювати себе в системі театру? Характерно для сучасної драматургії Алекс Вуд як авторка не дає в тексті жодних відповідей, проте спонукає читачів до роздумів. Попри активне використання в зображенні естетики абсурду п'єса порушує гостросоціальні та філософські проблеми, зокрема через інструментарій метадрами.

Висновок. П'єса «Четверта стіна» належить до метажанру метадрами за наявністю в ній характерних ознак: топос театру як основне тематичне підґрунтя, застосування прийомів дзеркальної конструкції (за А. Жидом) *mise en abyme* — п'єса в п'єсі, репетиція в п'єсі, сцена в сцені, роль у ролі. Ці ознаки реалізовано на всіх рівнях поетики. Крім цього, у п'єсі широко застосовано елементи абсурду. Це доводить широту метадрами як жанру, потенційну плідність, придатність до опрацювання майже необмеженого кола тем, а також використання потужного інструментарію. У п'єсі наявний метаперсонаж і його унікальна функція як відбитка суб'єкта певного структурного елемента в площині дзеркальної конструкції твору. Завдяки попередньо визначеній багаторівневій організації «Четвертої стіни» (переводсвіс прийому п'єси в п'єсі) виокремлено особливий варіант метаперсонажа як його втілення на кожному шаблі комплексної геральдичної конструкції. Зокрема, в аналізованій п'єсі центральним є саме актор-персонаж, що постає на трьох різних рівнях зображення: від відбитка власне актора-суб'єкта в зовнішній п'єсі до абсолютно самоусвідомленого персонажа на найглибшому рівні, у мінімальному елементі. Саме проблема мистецької й особистої свободи актора є основною в тексті. Нині все більше акторів оприлюднюють історії про цькування, харасмент, несправедливе та дегуманістичне ставлення до них у стінах театру. На жаль, ця дискусія лише зараз набула суспільного розголосу, але вона гостра не лише в стосунку до прав людини, а й у мистецтві. У «Четвертій стіні» порушено питання особистого вибору актора, позаяк герой намагається знайти вихід із деструктивної системи, бути творцем, а не маріонеткою. Проблема оприявлена у творі саме завдяки метадраматичним прийомам, а також нерозривно пов'язана із жанром на ідейно-тематичному рівні.

Покликання

- Алекс Вуд. (2020) *Четверта стіна*. https://nstdu.com.ua/wp-content/uploads/2020/11/Aleks-Vud_CHetverta-stina.pdf
- Васильєв, Є. (2017). *Сучасна драматургія: жанрові трансформації, модифікації, новації*. Твердиня.
- Ватажко, Е. (2021). Поняття «метатекстуальність» і «метаоповідь» у літературознавчому дискурсі. *Слово і час*, 2, 100–109. <https://doi.org/10.33608/0236-1477.2021.02.100-109>
- Вінквіст, Ч. Е., & Тейлор, В. Е. (Ред.) (2003). *Енциклопедія постмодернізму*. Видавництво Соломії Павличко «Основи».
- Вісич, О. (2019). *Метадрама: теорія і репрезентація в українській літературі* [Дисертація доктора філологічних наук, Східноєвропейський національний університет імені Лесі Українки; Київський університет імені Бориса Грінченка].
- Вісич, О. (2022). *Українська метадрама ХХ століття*. Видавництво Національного університету «Острозька академія».
- Волков, А. (Ред.) (2001). *Лексикон загального та порівняльного літературознавства*. Золоті литаври.
- Клековкін, О. (2024). *Система Курбаса: реконструкція*. Ліра-К. <https://doi.org/10.31500/978-617-520-973-8>
- Ковалів, Ю. (2007). *Літературознавча енциклопедія, Т. 2*. ВЦ «Академія».
- Копіова, Д. (2024). Хто такий розумний арлекін? *Курбасівські читання: науковий вісник Національного центру театрального мистецтва імені Леся Курбаса*, 19, 23–37.
- Курбас, Л. (2022). *Філософія театру*. Видавець Олександр Савчук; Основи.
- Лазаренко, Д. (2010). Поняття «метатекст» як лінгвістична категорія в інтелектуальному просторі сучасної філології. *Нова філологія*, 39, 102–110.
- Паві, П. (2006). *Словник театру*. Видавничий центр ЛНУ імені Івана Франка.
- Шаповал, М. (2009). *Інтертекст у світлі рампи: міжтекстові та міжсуб'єктні реляції української драми*. Автограф.
- Abel, L. (1963). *Metatheatre: A new view of dramatic form*. Hill and Wang.
- Baldick, C. (2008). *The Oxford Dictionary of Literary Terms (3 ed.)*. Oxford University Press Inc.
- Pirandello, L. (1993). *Sei personaggi in cerca d'autore*. Einaudi.
- Veselovska, H. (2020). "Smart Harlequin" in the avant-garde and modern Ukrainian theatre. *Artistic Culture. Topical issues*, 16(1), 153–158. <https://doi.org/10.31500/1992-5514.16.2020.205254>

References (translated and transliterated)

- Abel, L. (1963). *Metatheatre: A new view of dramatic form*. Hill and Wang.
- Alex Wood. (2020). *Chetverta stina* [The Fourth Wall]. https://nstdu.com.ua/wp-content/uploads/2020/11/Aleks-Vud_CHetverta-stina.pdf
- Baldick, C. (2008). *The Oxford Dictionary of Literary Terms (3 ed.)*. Oxford University Press Inc.
- Klekovkin, O. (2024). *Systema Kurbasa: rekonstruktsiia* [The Kurbas system: Reconstruction]. Lira-K. <https://doi.org/10.31500/978-617-520-973-8>
- Kopiova, D. (2024). Khto takyi rozumnyi arlekin? [Who is the clever harlequin?]. *Kurbas Readings: Scientific Bulletin of the Les Kurbas National Centre for Theatre Arts*, 19, 23–37.
- Kovaliv, Yu. (2007). *Literaturoznavcha entsyklopediia* [Literary studies encyclopedia]. Vol. 2. Publishing Center "Academy".
- Kurbas, L. (2022). *Filosofia teatru* [Philosophy of theatre]. Oleksandr Savchuk Publisher; Osnovy.
- Lazarenko, D. (2010). Poniattia "metatekst" yak lnhvistychna katehoriia v intelektualnomu prostori suchasnoi filohohii [The concept of "metatext" as a linguistic category in the intellectual space of contemporary philology]. *Nova Filohohiia*, 39, 102–110.
- Pavi, P. (2006). *Slovnyk teatru* [Dictionary of theatre]. Ivan Franko Lviv National University Publishing Centre.
- Pirandello, L. (1993). *Sei personaggi in cerca d'autore*. Einaudi.
- Shapoval, M. (2009). *Intertekst u svitli rampy: mizhtekstovi ta mizhsubiectni reliaitsii ukrainskoi dramy* [Intertext in the footlights: Intertextual and intersubjective relations of Ukrainian drama]. Avtohraf.

- Vasyliiev, Ye. (2017). *Suchasna dramaturhiia: zhanrovi transformatsii, modyfikatsii, novatsii* [Contemporary drama: Genre transformations, modifications, innovations]. Tverdnyia.
- Vatazhko, E. (2021). Poniattia "metatekstualnist" i "metaopovid" u literaturoznavchomu dyskursi [The concepts of "metatextuality" and "metanarrative" in literary studies discourse]. *Word and Time*, 2, 100–109. <https://doi.org/10.33608/0236-1477.2021.02.100-109>
- Veselovska, H. (2020). "Smart Harlequin" in the avant-garde and modern Ukrainian theatre. *Artistic Culture. Topical issues*, 16(1), 153–158. <https://doi.org/10.31500/1992-5514.16.2020.205254>
- Visych, O. (2019). *Metadrama: teoriia i reprezentatsiia v ukrainskii literaturi* [Metadrama: Theory and representation in Ukrainian literature] [Doctoral dissertation. Lesya Ukrainka Eastern European National University; Borys Grinchenko Kyiv University].
- Visych, O. (2022). *Ukrainska metadrama XX stolittia* [Ukrainian metadrama of the 20th century]. Publishing House of the National University of Ostroh Academy.
- Volkov, A. (Ed.) (2001). *Leksykon zahalnoho ta porivnialnoho literaturoznavstva* [Lexicon of general and comparative literary studies]. Zoloti lytavry.
- Winquist, Ch. E., & Taylor, V. E. (Eds.) (2003). *Entsyklopediia postmodernizmu* [Encyclopedia of postmodernism]. Solomiia Pavlychko Publishing House "Osnovy".

Nataliia Nytychuk

Taras Shevchenko National University of Kyiv, Ukraine

THE ACTOR-CHARACTER IN METADRAMA (BASED ON ALEX WOOD'S PLAY "THE FOURTH WALL")

The subject of this article is the metadramatic techniques used in Alex Wood's play "The Fourth Wall": the implementation of heraldic construction in its composition, the actor-character as the central figure of the play, and the specificity of the main character's image as a metacharacter. Metadramatic trends are clearly evident in contemporary drama and therefore require both critical and scientific reception. Alex Wood's play "The Fourth Wall" is not only an example of metadrama in contemporary Ukrainian literature but also an attempt to raise several sensitive issues through self-reflection. Among them, in particular, is the problem of the actor's freedom in the theatrical system, which has become acute in today's public discourse. The aim of the study is to identify the peculiarities of highlighting this problem using special genre techniques of metadrama, in particular, direct manifestation through the image of the actor-character. To accomplish this task, comparative-historical and structural-semiotic methods were used, thanks to which a broad, comprehensive view of the problem was achieved.

The study proves that Alex Wood's play "The Fourth Wall" is metadramatic, as it employs techniques characteristic of the genre (the use of heraldic construction, the episatization of action, meta-characters). In particular, the actor-character is a unique device that makes the text an artistic platform for discussing the problem of the actor. The theme of the creative autonomy of the performer has remained relevant for Ukrainian theatre over the last century, and contemporary researchers rely on the theoretical legacy of Les' Kurbas to explore it. "The Fourth Wall" is one of the ways of addressing this issue at the intersection of metaliterature and metatheatre.

The relevance of the study is determined by the urgency of the problem of the actor's status and rights and his creative self-realisation in Ukrainian theatre, as well as the temporal novelty of the play studied. The scientific novelty of the work is due to its focus on the specific aspect of the manifestation of metadramatic poetics and its artistic potential in highlighting sociocultural problems. The practical significance of the study lies in the applicability of its results for both literary scholars and stage practitioners in the staging of metadramatic works.

Keywords: metadrama; metatheatre; metacharacter; actor-character; play within a play; scene within a scene; mise en abyme; contemporary Ukrainian drama.

Стаття надійшла до редколегії 29.01.2026

Прийнято до публікації 26.03.2026

Опубліковано 31.03.2026

<https://doi.org/10.28925/2311-259x.2026.1.5>
УДК 821.161.2Шевч.:111.61.581:81'37

Олександр Боронь

Інститут літератури ім. Т. Г. Шевченка НАН України
вул. М. Грушевського, 4, Київ, 01001, Україна
 <https://orcid.org/0000-0002-1014-2219>
ovboron@gmail.com

КИТАЙСЬКІ РЕАЛІЇ В ШЕВЧЕНКОВІЙ ТВОРЧОСТІ: СЕМАНТИКА ТА ДЖЕРЕЛА

Попри брак цілісного образу Китаю в Шевченковій творчості (об'єкт дослідження) у статті системно розглянуто такий предмет студіювання, як окремі реалії, згадки та порівняння, пов'язані з цією далекосхідною країною. Тож мета дослідження — з'ясувати генезу цих згадок і їхню семантику. Автор спирається на міждисциплінарну методологію: джерелознавчий аналіз, реконструкцію лектури в поєднанні з інтертекстуальним тлумаченням, доповнені історико-літературним і герменевтичним підходами.

Наукова новизна полягає в доведенні, що поет мав певне уявлення про Китай і його населення. Запропоновано інтерпретацію всіх китайських реалій у творчості великого поета, з'ясовано можливі джерела його обізнаності з Піднебесною та її культурою. Перегляд обґрунтованої Шевченкової лектури дав змогу доволі точно виявити ті публікації, які поет достеменно або з високим ступенем вірогідності читав. Головні результати дослідження полягають у тому, що в обіг шевченкознавства вперше введено статтю Микити Бічуріна «Общественная и частная жизнь китайцев» із травневого номера журналу «Отчественные записки» за 1840 рік, невідомі публікації: «Китайское войско и его огнестрельное оружие» з другого числа журналу «Библиотека для чтения» за 1840 рік, «Письмо г. Мейера из Китая» з квітневого номера того самого видання, «Письма из Китая» із січневого числа журналу «Современник» за 1847 рік, розлогу рецензію Мірзи Мухаммеда Алі Казембека на «Труды членов российской духовной миссии в Пекине» («Современник», 1853, № 4).

Доведена лектура була безпосереднім джерелом Шевченкової обізнаності про Китай, його культуру, зокрема архітектуру, чисельність населення, озброєння тощо. Виявлені публікації, які Шевченко достеменно читав, дають додаткові можливості для витлумачення згадок про китайські реалії в його творчості, проливають світло на шляхи розповсюдження знань про Китай в українському письменстві на ранньому етапі рецепції, загалом суттєво змінюють дотеперішню версію наших уявлень про поетове знання Китаю, а також про художній сенс відповідних згадок у творчій спадщині письменника.

Ключові слова: лектура; інтерпретація; коментар; публікація; рецепція; культура.

У Шевченковій творчості, зрозуміло, немає і не могло бути цілісного образу Китаю, однак окремі реалії, згадки, порівняння доводять, що поет мав певне уявлення про цю країну та її населення. Досі на такі деталі дослідники звертали невіправдано мало уваги, зосереджуючись натомість, що цілком закономірно, на рецепції Шевченкового доробку в Китаї. Проміжні підсумки цього процесу підбив ще Іван Чирко в статті «Китайська література і Шевченко» в «Шевченківській енциклопедії» (Чирко, 2013), докладно висвітлила коло відповідних питань Наталія Ісаєва в розділі «Шевченкознавство в Китаї» колективної монографії (Ісаєва, 2014).

Актуальними завданнями залишаються системна інтерпретація всіх китайських чи дотичних реалій у творчості великого поета, з'ясування можливих джерел його обізнаності з цією далекосхідною країною та її культурою. Перегляд доведеної Шевченкової лектури дає змогу доволі точно виявити ті публікації, які поет достеменно або з високим ступенем вірогідності читав, більшість із них ніколи не потрапляла в поле зору шевченкознавців.

Продуктивність такого підходу підтверджено розв'язком близької за змістом проблеми (див. Боронь, 2022).

Отже, доцільним є послідовний розгляд пов'язаних із Китаєм згадок у Шевченкових творах. Розповідач повісті «Несчастный» (1855) описує, як він колись проїжджав повз занедбаний поміщицький маєток ротмістра Хлюпіна: «Крізь дерева блищить чистий став, а з-за купки лип видно ріжок китайської альтанки, кущ акації і ще щось, схоже на Клеопатрину голку, поставлене на спомин дружби й кохання» (переклад Івана Рябокляча; 1964, с. 212). Поглядом стороннього наратора фіксує в поміщицькому парку англійського типу (тобто іррегулярному) характерну для садово-паркової архітектури в Росії першої половини XIX століття китайську альтанку, що було далеким відгомном розповсюдженого в Європі в XVII–XVIII століттях стилю шинуазрі — наслідування мотивів і прийомів традиційного китайського мистецтва. Шевченко, поза сумнівом, бачив збудовану в 1778–1786 роках китайську альтанку в Царському Селі (тепер м. Пушкін), коли відвідував

синів Якова Кухаренка в ліцеї (див. лист від 30 вересня 1842 року), розташованому за кількесот метрів від неї. Жалюгідні вияви «китайщини» в інтер'єрі потворного поміщицького будинку Курнатовського фіксує розповідач повісті «Прогулка с удовольствием и не без морали» (1855–1858): «З обурливої галереї увійшов я у восьмикутну велику кімнату, розмальовану в китайському стилі і освітлену китайськими ліхтариками» (переклад Степана Ковганюка; 1964, с. 604).

Заперечуючи належність пісні «Гей, козаче, в ім'я Бога» запорожцям (насправді авторства Тимка Падури), розповідач у «Прогулке...» використовує експресивне порівняння: «...тільки ця волинсько-польська пісня так само схожа на пісню дніпровських лицарів, як я на китайського богдыхана» (переклад Степана Ковганюка; 1964, с. 540). У повісті «Капитанша» (1855) автор вставного «рассказа самовидца» Віктор Н. Н. критично-іронічно описує обмундирування російського солдата в період після наполеонівських війн на противагу сучасному стану, доходючи такого красномовного висновку: «Тепер російський солдат щодо вмундирування просто богдыхан китайський» (переклад Івана Виргана; 1964, с. 290), тобто в нього буцімто все є. Богдыханом (з монгольської — святий хан) у Росії називали всіх китайських імператорів, таке слововживання було поширене і в красному письменстві.

Шевченко знав про могутність китайських правителів і їхню схильність до показних розкошів. Одним із джерел йому могла служити стаття мандрівника, знавця китайської мови і культури Микити Бічуріна (отця Іакінфа) «Общественная и частная жизнь китайцев» (Бичурин, 1840), опублікована в тому самому числі журналу «Отечественные записки», що й анонімна рецензія на «Кобзар» 1840 року, яку поет, поза сумнівом, читав. У першій статті М. Бічурін, описуючи палац імператора в Пекіні, зокрема, зауважив: «...богдыхан через дев'ять стін керує імперією майже з 400 мільйонами жителів» (Бичурин, 1840, с. 5). У редакційній примітці було сказано, що статтю подав знаменитий синолог отець Іакінф, який прожив 14 років у Пекіні. Тоді він готував працю, що невдовзі вийшла друком під назвою «Статистическое описание Китайской империи» (Т. I–II. СПб., 1842). У журнальній статті М. Бічурін докладно розповів про палац та інші громадські будівлі в Пекіні, будову і розташування споруд, особливості китайського літочислення, обчислення часу, данину і вітальний адрес, родові імена, церемоніал великого і малого виходу при імператорському дворі, церемоніал вітань на Новий рік, церемоніал вступу на престол, церемоніал шлюбу імператора. Загалом розвідка, закінчення якої було надруковано в наступному номері, містила багато пізнавальної інформації про особливості китайського громадського і придворного життя.

Доволі ґрунтовний опис організації китайського війська і його озброєння викладено в непідписаній

статті «Китайское войско и его огнестрельное оружие» в лютневому числі журналу «Библиотека для чтения» за 1840 рік (Китайское войско, 1840). Тут було вміщено і «Мнение словаря китайской академии о табаке» (Мнение словаря, 1840). Український поет ознайомився з томами 38–39 журналу (номери за січень — квітень). У повісті «Художник» (1856) ідеться про те, як персонажі повністю прочитали роман Чарлза Дікенса «Ніколас Ніклбі» (Шевченко, 2001–2014, т. 4, с. 125, 156–157), скорочений переклад якого опубліковано в другому і третьому номерах «Библиотеки для чтения». У квітневому числі було вміщено рецензію на «Кобзар», а також «Письмо г. Мейера из Китая» (Письмо г. Мейера, 1840).

Стаття про китайське військо знайомить читача з масштабами Піднебесної, нагадуючи про першу опіумну війну, яка тоді точилась між двома імперіями:

За нинішньої сварки англійців із китайцями і початку формальної війни між ними далішні подробиці можуть мати свою цікавість. Багато англійців, які жили довгий час у Кантоні, позитивно стверджують, що з десятьма тисячами європейського війська можна підкорити весь Китай. Така слабкість найбільшої імперії у світі, у якій вважається до двохсот п'ятдесяти мільйонів населення, тобто *вп'ятеро* більше, ніж у Росії, здається неймовірною, але дуже правдоподібна. Маньчжурська династія богдыханів, що панує в Китаї з половини сімнадцятого століття, зміцнила своє панування тим, що дала маньчжурам військову перевагу над китайцями. (Китайское войско, 1840, с. 83)

Далі автор описує структуру війська, дислокацію з'єднань, їхню кількість та озброєння. Наприклад:

Китайська кавалерія — здебільшого маньчжури та монголи — носить спис і шаблю, шпак та панцир; піхота теж озброєна піками та шаблями. Невелика частина міліції має погано влаштовані рушниці, інші задовольняються луками та дротиками. На найдужчому і помітному солдаті в полку лежить обов'язок нести прапор. При кожному параді чи шикунанні всю зброю ретельно оглядає начальник і за виявлену нечистоту чи несправність винного суворо карають. (Китайское войско, 1840, с. 85)

Ідеться також про процедуру отримання офіцерського звання тощо. Про могутність китайської імперії автор зауважує:

...саяво могутності і пишноти, якими споконвіку наділялися повелителі Піднебесної імперії, чимало сприяло утвердженню влади богдыханів; цей блиск тим сильніше діяв на розум західних варварів, чим далі вони були від

нього. І ось причина, чому найвіддаленіші азійські народи найчастіше добровільно визнавали над собою верховну владу пекінського двору. (Китайское войско, 1840, с. 87)

Крім того, автор заглиблюється в історію вогнепальної зброї в Китаї, черпаючи різноманітні відомості зі старовинних літописів і словників.

У квітневому номері редакція опублікувала лист А. Меєра, начальника експедиції в Китай, яку спорядила нідерландська компанія з факторією в Батавії (сучасна Джакарта). Він чимало місця приділив описові португальської колонії — міста Макао, звичаям і побуту тамтешньої людності, навів короткі історичні відомості. Не уникнув фіксації негативних рис китайців: «...китайці навіть не розуміють, як може людина не брехати і не брати хабарів: це, за їхньою філософією, дії такі натуральні, такі угоджені з сутністю вдосконаленої людської природи!» (Письмо г. Мейера, 1840, с. 90–91). Меєр прямо висловлюється про їхню злодійкуватість, говорячи про різні кумедні випадки: «Китайці надзвичайно схильні до крадіжки і не соромляться цієї вади; з ними треба бути напроцуд обережними: ледь не додивився, то якраз на цілому кораблі не залишать жодної мотузочки!» (Письмо г. Мейера, 1840, с. 91). Експедиція побувала також у Кантоні (тепер Гуанчжоу) та різних містечках. У Кантоні багатий китаєць пригостив мандрівників розкішним обідом, перебіг якого зайняв не одну сторінку в кореспонденції.

Персонаж повісті «Близнецы» (1854 або 1855), лікар Саватій, описуючи пожежу в казахському степу, порівнює силуети верблюдів із театром тіней: «Поблизу транспорту, на темній, ледь вигнутій лінії, на вогняному фоні з'явився, пересуваючись, довгий ряд верблюдячих силуетів. Тут мені не на жарт стало прикро, що я не вмію малювати. Верблюди сунули один за одним по косогору і зникли в червоностамо морозці, немов китайські тіні» (переклад Леоніда Смілянського; 1964, с. 411). Театр тіней («китайські тіні») завезли із Західної Європи в Росію на початку XVIII століття, він доповнював російські придворні вистави (Голдовський, 2004¹, с. 198). Тож Шевченко мав виразне уявлення про цей театр, який у Росії тривалий час традиційно називали «китайськими тінями».

Далі в листі до названих батьків Саватій сповіщає про гострий брак води в пустелі:

Ніколи в житті я не почував такої страшної спраги і ніколи в житті я не пив такої паскудної води, як сьогодні. Загін, посланий уперед, щоб вичистити криниці, чомусь не знайшов їх, і ми прийшли на гнилу солоно-гірко-кислу воду. А до того ж, її в рот не можна було взяти, не процідивши: на ній була пінява з вошей і мікроскопічних п'явок. Ось тепер я згадав про

дарунок мого карабутацького приятеля, і, завдяки його догадливості, я з допомогою цитрини випив склянку чаю. Нічим так швидко не вдовольниш спрагу, як гарячим чаєм уприкуску. Тільки той відчує справжню вартість цього китайського продукту, кому довелось хоч раз пройти цю киргизьку Сахару. (переклад Леоніда Смілянського; 1964, с. 414)

Чай у Росії мав тоді переважно китайське походження, що і відзначає письменник. Про його виробництво він майже напевно читав у «Письмах из Китая», опублікованих у першому числі оновленого журналу «Современник» за 1847 рік (Письма из Китая, 1847), але читав, мабуть, пізніше, уже після написання повісті, адже згадав цей номер у щоденниковому записі від 4 липня 1857 року:

Зачинивши двері й вікна альтанки, я знову заснув. У другому сеансі побачив я в Москві Михайла Семеновича Щепкіна, такого самого свіжого й бадьорого, яким бачив я його востаннє 1845 року. Розмовляли про театр, про літературу. Я йому завважив, чому він не продовжує своїх «Записок артиста» початок яких надруковано в першій книжці «Современника» за 1847 рік... (тут і далі щоденник цитовано в перекладі Леоніда Білецького; 1960, с. 52)

За браком книжок Шевченко на засланні читав доступні журнали буквально від дошки до дошки.

Мандрівник, автор листів із Китаю, відвідав чайну фабрику на острові Гонан навпроти Кантона:

Чайний лист після доставки його з плантації часто ще раз просушується в глиняних котлах, на повільному вогні. Перед кожним казаном стоїть працівник і руками розмішує лист. Зелений чай виробляється за допомогою берлінської лазури. Після відібрання небагатьох пожовклих листків весь чай пропускають крізь сито і розділяють на різні сорти, які неосвячені в таємниці чайного виробництва вважають продуктом різних округів і фабрик. Сортований чай очищають віялками; чайний пил продається за тією ж ціною, як і чай. Нарешті його складають у знайомі нам ящики, і працівники притоптують його ногами. Зелений чай часто перетворюється на чорний і чорний на зелений за допомогою витравлювання. Чорний чай взагалі дорожчий і кращий. Європейці в Кантоні використовують суміш із обох. За рік чи два чай втрачає більшу частину своєї духмяності; судить же з того, яку гидоту п'ємо ми, бідні жителі півночі? (Письма из Китая, 1847, с. 42–43)

¹ Дякую за удоступнення джерела Остапові Коневі (Стенфорд, США).

Він розповів про пакування чаю, дегустацію, торгівлю ним у Китаї тощо. Ішлося також про поширеність споживання опіуму серед місцевих мешканців і європейців.

Щоб передати враження про величезну славу і талант Карла Брюллова, юний художник у листі до розповідача повісті «Художник» вдається до гіперболізації: «Про живопис взагалі скажу вам, що задля однієї картини Карла Павловича варто приїхати з Китаю, а не тільки з України. Чудо-богатыр за одним разом і підмалював, і закінчив і тепер вгощає жадібну публіку своїм чудовим витвором. Велика його слава! І неосяжний його геній!» (переклад Олексія Кундзіча; 1964, с. 489–490). Китай для персонажа — найвіддаленіша екзотична країна, яку тільки можна собі уявити.

Ротмістр у комічній сцені в «Прогулке...» бурхливо зреагував на повідомлення розповідача про скасування еполет у російській армії, у довгій промові серед інших назвавши і китайців: «У наш просвіщенний дев'ятнадцятий вік, — він грізно глянув на мене, ніби кажучи: ну, як! — турки, персіяни, китайці навіть наділи еполети. А ми, здається ж, не азійські варвари, а хвалити Бога, європейці, коли не помилюся» (переклад Степана Ковганюка; 1964, с. 567). У другій половині 1850-х років, коли створено повість, жодних еполетів, ясна річ, у китайських військових не було. Офіцери використовували для розрізнення рангів нагрудні нашивки та кульки на капелюхах. У Росії з 1854 року для офіцерів поступово вводяться погони замість еполет: спочатку тільки на шинель, а в березні 1855 і на інші види одягу. Від 1856 еполети, на відміну від погон, стають атрибутом тільки парадної форми одягу. Китайців у тираді персонажа згадано задля створення гумористичного ефекту.

29 липня 1857 року Шевченко занотував у щоденнику такий сон: «Бачив у сні Семена Артемовського з жінкою; він виходив після служби Божої з церкви Покрови. На Сінній площі нібито насажено парк, дерева ще молоді, але величезні. Особливо вразила мене своїми розмірами папороть. Справжній китайський ясень» (1960, с. 99). Китайський ясен — народна назва виду дерев айлант найвищий (*Ailanthus altissima*), листя якого справді трохи схоже на папороть. Батьківщина цього дерева — Китай. У 1751 році його завезено в Росію: дерево звичайне для Півдня України, зокрема Криму. На думку Павла Попова, Шевченко ознайомився з цим вихідцем із Китаю не в Україні, де він був доволі рідкісною рослиною, а на засланні, під час розведення саду в Новопетровському укріпленні. Поширений у Середній Азії айлант вживали для закріплення пісків (1958, с. 188).

Натрапивши на пароплаві на номер газети «Русский инвалид» зі статтею про Тайпінське повстання в Китаї, поет залишив 6 вересня 1857 року такий щоденниковий запис:

У капітанській каюті на підлозі побачив я зім'яту сторінку давнього знайомого, «Русского инвалида»; підняв його і знечев'я почав читати фелетон. Там говорилось про китайських повстанців і про те, яку промову виголосив Гонг, ватажок повстанців, перед штурмом Нанкіна. Промова починається ось як: «Бог іде з нами. Що ж зможуть проти нас демони? Мандарини ці — годувана на заріз худоба, здатна тільки на жертву нашому небесному отцеві, найвищому Владиці, єдиному істинному Богові». — Чи скоро можна буде про російських бояр те саме голосно сказати? (1960, с. 128–129)

Мова про невіддану статтю «Новейшие сведения о действиях китайских инсургентов» (Новейшие сведения, 1857) — фактично головний матеріал газети, окрім повідомлень про службові переміщення і нагороди. У додатку до присвяченої цьому щоденниковому запису спеціальної статті П. Попов повністю відтворив текст розлогої газетної публікації (1958, с. 201–206). Національно-визвольне, релігійно спрямоване повстання етнічних китайців у 1850–1864 роках проти маньчжурської династії Цин, які проголосили створення Тайпінської держави на чолі з Хун Сюцюанем, дослідник трактував відповідно до тогочасної ідеології, щедро цитуючи класиків комуністичної теорії. Тайпінське повстання вважається найбільш кривавою громадянською війною і однією з найбільш кривавих воєн в історії людства. Його жертвами стали близько 20 мільйонів людей.

«Давнім знайомим» Шевченко називає «Русский инвалид» тому, що офіційна газета військового відомства, обов'язкова для передплати в усіх гарнізонах і укріпленнях, була постійним читвом для нього на засланні, коли надходила пошта (з великими перервами). У газеті викладено перебіг військових дій у 1853–1857 роках. Не обійдено увагою і звірства Гонга (тогочасна транскрипція імені Хун Сюцюаня), що вбив прихильників зрадника Янга, тощо. Коментатор першого академічного видання щоденника Михайло Новицький слушно уточнює Шевченкове твердження: Хун Сюцюань (Гонг) висловився не перед штурмом Нанкіна, а після того (Шевченко, 1927, с. 535). «Демони» для повстанців — це урядові війська, а мандарини, як відомо, — чиновники. Між іншим, навіряд чи доцільно, враховуючи специфічні релігійні уявлення тайпінців, слова «Небесному Отцю, Высочайшему Владыке, Единному Истинному Богу» писати з великої літери, як надруковано в новому академічному виданні (Шевченко, 2001–2014, т. 5, с. 93) всупереч і оригіналу, і газетній статті (у Шевченка в автографі та в газеті тільки «Бог» із великої) (Шевченко, 1972; Новейшие сведения, 1857, с. 677). Риторичне питання щодо «російських бояр» не залишає сумнівів у його очікуванні.

Поява на сторінках офіціозу таких більш-менш об'єктивних матеріалів про повстання пояснювалася серед іншого й тим, що Росії селянська війна

в Китаї була вигідною. Скориставшись ослабленням Цинського уряду внаслідок Тайпінського повстання та Другої опіумної війни (1856–1860), Російська імперія захопила спершу лівий берег Амура, закріпивши ці територіальні надбаня Айгунським договором (1858), а згодом окупувала Уссурійський край за Пекінським трактатом (1860).

Свого роду «лексикологічні» міркування поета нотує до щоденника 3 жовтня 1857 року:

Росіяни, між ними й нижнегородці, чимало позичили від європейців, і між іншим слово «клуб». Та це слово цілком не до лица росіянинові. Їм би краще запозичити таке слово (а воно, мабуть, існує в китайській мові) у китайців та японців, якщо вони відкинули своє рідне слово «посидѣлки», що надзвичайно правдиво зображує російські дворянські сходини. В європейців клуб має важливе політичне значення, а в російських дворян це навіть і не громадські сходини, а просто «посидѣлки». Вони збираються посидіти за ломберними столами, помовчати, попоїсти, випити, а як трапиться нагода, то й по пиках один одного мазнути. (1960, с. 154)

Відмовившись від рідного, росіянам, мовляв, краще було би пошукати відповідного слова для посиденьок у китайців чи японців, до яких росіяни, за жартівливою логікою Шевченка, перебувають істотно ближче, ніж до європейських політичних націй. Поет завершує думку точним спостереженням про схильність російських дворян при нагоді віддухопелити одне одного.

У записі від 10 травня 1858 року Шевченко вдається до вислову «китайський резон»:

У другій годині пішов на Англійське набережжя вирядити Сухомлинова за кордон. Попрощавшись із Сухомлиновим, зайшов до М. І. Петрова. В нього випадково був квиток на вхід до Ісаакієвського собору, і ми пішли; але нас не впустили, бо квиток був підписаний Васильчиковим, а не Гур'євим. Китайська рація. (1960, с. 241)

Провівши професора російської словесності Миколу Сухомлинова, поет відвідав свого давнього знайомця ще з 1840-х років, чиновника поштового департаменту в Петербурзі Миколу Петрова. Тоді було завершено тривале будівництво Ісаакієвського собору (1818–1858), невдовзі, 30 травня, освяченого. Тож на той час він ще не функціонував. Князь, генерал-майор Віктор Васильчиков був лише членом будівельної комісії собору, тоді як сенатор, голова департаменту державної економії в Державній раді Олександр Гур'єв — керівником названої комісії (Шевченко, 2001–2014, т. 5, с. 415). «Китайський резон» означає формальний привід чи бюрократичну відмовку, вислів виник на ґрунті поширеного уявлення про бюрократичність китайського суспільства, складні «китайські церемонії» тощо. Таке слововживання

відображає радше тодішній узус, а не спеціальні знання про Китай.

Найбільш значущою в художньому плані є згадка про Китай у віршовому сатиричному оповіданні «Саул» (1860). У початкових рядках змальовано вільне безтурботне життя скотарів, зокрема й у «непробудимому Китаї», яке різко змінюється через насильницьку появу царя «З законами, з мечем, з катанами, / З князями, темними рабами». Спершу:

В непробудимому Китаї,
В Єгипті темному, у нас,
І понад Индом і Євфратом
Свої ягнята і телята
На полі вольнім вольно пас
Чабан, було, в своєму раї.

(Шевченко, 2001–2014, т. 2, с. 356)

У коментарі до цих слів Микола Павлюк пояснює, що переліком найдавніших цивілізацій і державних утворень Далекого Сходу, Індії, Месопотамії, Африки, Східної Європи поет створює широке історичне тло для дальших узагальнень щодо походження царської влади та її принципово однакової сутності в різні часи і в різних народів (Шевченко, 2001–2014, т. 2, с. 749). Епітет «непробудимий» тут можна трактувати як означення консервативності, сталості суспільних і культурних традицій. Раби мовчали, множилися царі, тим часом:

А маги, бонзи і жерці
(Неначе наші панотці)
В храмах, в пагодах годувались,
Мов кабани царям на сало
Та на ковбаси.

(Шевченко, 2001–2014, т. 2, с. 356)

Мова про служителів релігійного культу в різних країнах, зокрема й тих, де поширені були пагоди. У тій самій публікації «Русского инвалида» Шевченко про пагоди прочитав:

Баштоподібні будови ці, у кілька ярусів, схожі здалеку на вузькі багатокутні обеліски і служать для охорони останків Будди та його сподвижників. Нанкінська молитовня була першою цього роду будинком у Серединному Царстві: спорудження її, за переказами буддистів, приписується цареві Асоке, який панував в Індії у третьому столітті до християнської ери (263–226), й одному з вісімдесяти чотирьох тисяч. Ця «дорогоцінна скляна молитовня», за словами китайця, була побудована у третьому столітті, і потім кілька разів відновлювалася і розширювалася прибудовами. Спорудження її коштувало до 7 млн рублів сріблом на нашу монету. (Новейшие сведения, 1857, с. 678)

В уже цитованих листах із Китаю Шевченко міг прочитати про пагоди поблизу Кантона:

Наступного ранку нас зупинив приплив і ми стали на якорі нижче Вампоа. Перед нами піднімалися чудові дев'ятиповерхові пагоди. Ці пагоди, добре відомі за малюнками, — не храми, а пам'ятки історичних подій і часто дуже давні. На нещастя, доступ до них дуже важкий для європейців, траплялося, що в них замикали цікавих відвідувачів. (Письма из Китая, 1847, с. 40)

Вживаючи слово «пагода» у вірші «Саул», Шевченко, поза сумнівом, мав чіткі знання про цей тип споруд, його призначення та розповсюдженість на Сході. В Академії мистецтв, у приватних колекціях він не раз мав нагоду милуватись малюнками з китайськими пейзажами.

Поет виявив глибоку обізнаність із квітневим номером журналу «Современник» за 1853 рік, пославшись у щоденниковому записі від 7 вересня 1857 року (Шевченко, 2001–2014, т. 5, с. 94–95) на надруковану тут статтю Міхала Грабовського «Парк князя М. С. Воронцова в Киевской губернии». У цьому самому числі було вміщено другу (завершальну) статтю-рецензію сходознавця, професора Мірзи Мухаммеда Алі Казембека на перший том виданих у Петербурзі 1852 року «Труды членов российской духовной миссии в Пекине» (Казем-Бек, 1853). Він ґрунтовно, із залученням додаткових матеріалів, розглянув детальний аналіз демографічної історії Китаю в розлогій праці Івана Захарова «Историческое обозрение народонаселения Китая». Ця суто наукова розвідка висвітлювала в історичній ретроспективі проблему підрахунку кількості населення Китаю. Як художника, Шевченка більше міг зацікавити в рецензії розбір статті Йосипа Гошкевича «Способ приготовления туши, белил и румян у китайцев» (Казем-Бек, 1853, с. 51–55).

Отже, доведена, а не гіпотетична лектура була безпосереднім, хоч, зрозуміло, не єдиним джерелом Шевченкової обізнаності про Китай, його культуру, зокрема архітектуру, чисельність населення, озброєння тощо. Виявлено кілька публікацій про Китай, які поет достеменно читав, що дає додаткові можливості для інтерпретації згадок про китайські реалії в його творчості. Крім того, задокументована лектура проливає світло на шляхи розповсюдження знань про Китай в українському письменстві на ранньому етапі рецепції. Шевченкова ознайомленість із подіями в Китаї не обмежувалась, ясна річ, відомою статтею в газеті «Русский инвалид» про Тайпінське повстання, адже на засланні він постійно читав це видання, яке час від часу інформувало про перебіг селянської війни. Так само коло читання поета про Китай було, очевидно, трохи ширшим за перелік розглянутих статей, однак навіть ці публікації суттєво змінюють дотеперішню версію наших уявлень про Шевченкове знання Китаю, а також про художній сенс відповідних згадок у творчій спадщині письменника.

Покликання

- Бичурин, Н. (1840). Общественная и частная жизнь китайцев: Статья первая. *Отечественные записки*, 10(5), 1–36.
- Боронь, О. (2022). Джерела Шевченкової обізнаності з японською культурою (Коментар до кількох щоденникових записів). *Синопис: текст, контекст, медіа*, 28(3), 140–145. <https://doi.org/10.28925/2311-259x.2022.3.6>
- Голдовский, Б. (2004). *Куклы: Энциклопедия*. Время.
- Ісаєва, Н. (2014). Шевченкознавство в Китаї. У І. Бондаренко, & Л. Коломієць (Ред.), *Шевченкознавство в сучасному світі* (с. 350–370). ВПЦ «Київський університет».
- Казем-Бек, М. (1853). Труды членов российской духовной миссии в Пекине: Статья вторая и последняя. *Современник*, 38(4), 27–56.
- Китайское войско и его огнестрельное оружие. (1840). *Библиотека для чтения*, 38(2), 83–92.
- Новейшие сведения о действиях китайских инсургентов. (1857, 31 июля). *Русский инвалид*, 163, 677–678.
- Письма из Китая. (1847). *Современник*, 1(1), 40–45.
- Письмо г. Мейера из Китая. (1840). *Библиотека для чтения*, 39(4), 86–97.
- Попов, П. (1958). Шевченко про Китай (До 100-річчя Шевченкового запису про тайпінську революцію). У *Збірник праць шостої наукової шевченківської конференції* (с. 185–206). Вид-во АН УРСР.
- Чирко, І. (2013). Китайська література і Шевченко. У *Шевченківська енциклопедія* (Т. 3, с. 372–375). НАН України, Інститут літератури ім. Т. Г. Шевченка.
- Шевченко, Т. (1927). *Повне зібрання творів* (Т. 4: Щоденні записки (Журнал)). ВУАН.
- Шевченко, Т. (1960). *Повне видання творів* (Т. 9: Журнал (Щоденні записки)). Видавництво Миколи Денисюка.
- Шевченко, Т. (1964). *Повісті*. Держлітвидав.
- Шевченко, Т. (1972). *Дневник. Автобиография: Автографы*. Наукова думка.
- Шевченко, Т. (2001–2014). *Повне зібрання творів* (У 12 т.). Наукова думка.

References (translated and transliterated)

- Bichurin, N. (1840). Obshchestvennaya i chastnaya zhizn kitaytsev: Statya pervaya [Public and private life of the Chinese: First article]. *Otechestvennye zapiski*, 10(5), 1–36.
- Boron, O. (2022). Dzherela Shevchenkovoi obiznanosti z yaponskoiu kulturoiu (Komentar do kilkokh shchodennykovykh zapysiv) [Sources of Shevchenko's acquaintance with Japanese culture (a comment on several diary entries)]. *Synopsis: Text, Context, Media*, 28(3), 140–145. <https://doi.org/10.28925/2311-259x.2022.3.6>
- Chyrko, I. (2013). Kytaiska literatura i Shevchenko [Chinese literature and Shevchenko]. In *Shevchenkivska entsyklopediia* [Shevchenko Encyclopedia] (Vol. 3, pp. 372–375). National Academy of Sciences, Taras Shevchenko Institute of Literature.
- Goldovskiy, B. (2004). *Kukly: Entsiklopediya* [Dolls: Encyclopedia]. Vremya.
- Isaieva, N. (2014). Shevchenkoznnavstvo v Kytai [Shevchenko studies in China]. In I. Bondarenko, & L. Kolomiets (Eds.), *Shevchenkoznnavstvo v suchasnomu sviti* [Shevchenko studies in the modern world] (pp. 350–370). Publishing and Printing Center “Kyiv University”.
- Kazem-Bek, M. (1853). Trudy chlenov rossiyskoy dukhovnoy missii v Pekine: Statya vtoraya i poslednyaya [Works of members of the Russian Ecclesiastical Mission in Beijing: Second and final article]. *Sovremennik*, 38(4), 27–56.
- Kitayskoe voysko i ego ognestrelnoe oruzhie [The Chinese army and its firearms]. (1840). *Biiblioteka dlya chteniya*, 38(2), 83–92.
- Novyeshie svedeniya o deystviyakh kitayskikh insurgentov [Latest information on the actions of Chinese insurgents]. (1857, July 31). *Russkiy invalid*, 163, 677–678.
- Pisma iz Kitaya [Letters from China]. (1847). *Sovremennik*, 1(1), 40–45.

Pismo g. Meyera iz Kitaya [Letter from Mr. Meier from China]. (1840). *Biblioteka dlya chteniya*, 39(4), 86–97.

Попов, Р. (1958). Shevchenko pro Kytai (Do 100-richchia Shevchenkovoho zapysu pro taipinsku revoliutsiiu) [Shevchenko on China (On the 100th anniversary of Shevchenko's note on the Taiping Revolution)]. In *Zbirnyk prats shostoi naukovoï shevchenkivskoi konferentsii* [Proceedings of the Sixth Shevchenko Scientific Conference] (pp. 185–206). Publishing House of the Academy of Sciences of the Ukrainian SSR.

Shevchenko, T. (1927). *Povne zibrannia tvoriv (T. 4: Shchodenni zapysky (Zhurnal))* [Complete works (Vol. 4: Diary (Journal))]. All-Ukrainian Academy of Sciences.

Shevchenko, T. (1960). *Povne vydannia tvoriv (T. 9: Zhurnal (Shchodenni zapysky))* [Complete works (Vol. 9: Journal (Diary))]. Mykola Denysiuk Publishing House.

Shevchenko, T. (1964). *Povisti* [Novellas]. Derzhlitvydav.

Shevchenko, T. (1972). *Dnevnik. Avtobiografiya. Avtografy* [Diary. Autobiography. Autographs]. Naukova dumka.

Shevchenko, T. (2001–2014). *Povne zibrannia tvoriv* [Complete works] (Vols. 1–12). Naukova dumka.

Oleksandr Boron

Shevchenko Institute of Literature of NAS of Ukraine, Ukraine

CHINESE REALITIES IN SHEVCHENKO'S WORKS: SEMANTICS AND SOURCES

Despite the lack of a coherent image of China in Shevchenko's works (the subject of this study), this article systematically examines specific details, references, and comparisons related to this Far Eastern country. Thus, the aim of this study is to trace the origins of these references and analyze their semantic meaning. The author relies on an interdisciplinary methodology: source analysis, reconstruction of the text in combination with intertextual interpretation, supplemented by historical-literary and hermeneutic approaches.

The scientific novelty lies in proving that the poet had some knowledge of China and its people. An interpretation of all Chinese realities in the works of the great poet is proposed, and possible sources of his knowledge of the Celestial Empire and its culture are identified. A review of Shevchenko's proven scope of reading has made it possible to identify quite accurately the publications that the poet definitely read or was highly likely to have read. The main findings of the study are that new works have been introduced into Shevchenko studies for the first time, including Nikita Bichurin's paper "The Public and Private Life of the Chinese" published from the May 1840 issue of the journal *Otechestvennye Zapiski* as well as unsigned publications: "The Chinese Army and Its Firearms" from the second issue of the magazine *Library for Reading* from 1840, "Letter from Mr. Meyer from China" from the April issue of the same magazine, "Letters from China" from the January 1847 issue of the magazine *Sovremennik*, an extensive review by Mirza Muhammad Ali Kazem-Bek on "The Works of Members of the Russian Spiritual Mission in Beijing" (*Sovremennik*, 1853, No. 4).

The proven scope of literature was a direct source of Shevchenko's knowledge about China, its culture, in particular architecture, population, armaments, etc. The published papers that were definitely read by Shevchenko provide additional opportunities for interpreting references to Chinese realities in his work, shed light on the ways in which knowledge about China spread in Ukrainian literature at the early stage of reception, and significantly change our current understanding of the poet's knowledge of China, as well as the artistic meaning of the relevant references in the writer's creative legacy.

Keywords: scope of reading; interpretation; commentary; publication; reception; culture.

Стаття надійшла до редколегії 15.01.2026

Прийнято до публікації 24.03.2026

Опубліковано 31.03.2026

<https://doi.org/10.28925/2311-259x.2026.1.6>
УДК 821.161.2-1.09:[355.01:314.15]

Олеся Омельчук

Інститут літератури ім. Т. Г. Шевченка НАН України
вул. М. Грушевського, 4, Київ, 01001, Україна
 <https://orcid.org/0000-0002-4945-595X>
omelchuk_olesia@ukr.net

ПОЕМА ВАЛЕР'ЯНА ПОЛІЩУКА «АДИГЕЙСЬКИЙ СПІВЕЦЬ»: ОСОБЛИВОСТІ КОЛОНІЗОВАНОГО ПРОСТОРУ (ВІЙНИ, ВИМУШЕНІ МІГРАЦІЇ, ЕКОЦИД)

У статті вперше в українському літературознавстві аналізується поема Валер'яна Поліщука «Адигейський співець» (1923) та обставини її появи в контексті історії анти/неоколоніалізму. Мета статті — з'ясувати способи осмислення національного простору як колонізованого в художньому наративі В. Поліщука. Теоретико-методологічною основою є історико-генетичний та історико-функціональний підходи. У роботі також використано сучасні історичні розвідки та матеріали, пов'язані з життям, середовищем і добою письменника.

У результаті дослідження стверджується антиколоніальне спрямування поеми «Адигейський співець», в основу якої лягли події національно-визвольного руху народів Кавказу XIX — початку XX століття, зокрема Кавказької війни. Низка проаналізованих фрагментів Поліщуківської поеми підтверджує, що письменник керувався історичним фактажем. Відкинувши російсько-імперське трактування, він зобразив непримиренність двох сутностей — колонізатора і колонізованого. Загалом автор поеми звертається до проблем, пов'язаних із національним питанням, зокрема з політикою колонізації «малих» народів: питань національної мови, збереження історичної пам'яті, екоциду, вимушених внутрішніх переміщень, еміграції, конфлікту між національним і соціальним, долі народного провідника тощо.

Запропонована реконструкція політичного і культурного тла періоду написання та оприлюднення поеми доводить пов'язаність її сюжету з українськими реаліями дорадянської й радянської доби. Хоча у своєму неприйнятті Російської імперії та її завойовницької ідеології поема не суперечила тогочасній пролетарській картині світу, уславлення національно-визвольної боротьби було важливим виступом письменника на тлі утвердженого радянського імперіалізму і його різноманітних стратегій денационалізації. Творчість В. Поліщука, як і діяльність багатьох інших українських діячів, демонструвала готовність розвивати українську культуру в умовах радянської системи, не мирячись із російським шовінізмом.

Ключові слова: Валер'ян Поліщук; поема; антиколоніалізм; міграції; Кавказька війна.

Постановка проблеми і її актуальність

1923 року поема Валер'яна Поліщука «Адигейський співець» відкривала перше число новозаснованого журналу «Червоний шлях» (м. Харків). Історичним тлом, на якому відбуваються основні події цього художнього твору, є Кавказька війна, боротьба і страждання народів Північного Кавказу внаслідок іноземної експансії. Тематичне й ідейне спрямування поеми не лише вказувало на етноцидні практики стосовно народів Кавказу, а й засвідчило тяглість антиколоніальної лінії в українській літературі, нагадуючи про аналогічні стратегії денационалізації щодо українців: спочатку — в умовах Російської імперії, пізніше — під юрисдикцією радянської держави, а сьогодні — в умовах нової російської-української війни.

Теоретико-методологічна основа

Основна увага літературної критики до Поліщукової поеми «Адигейський співець» припадає на 1923–1929 роки. Відтоді цей текст не ставав об'єктом літературознавчого аналізу. У запропонованому дослідженні окреслюється історія сприйняття цієї поеми з урахуванням особливостей

історичного часу, коли вона створювалась і коментувалась (історико-функціональний підхід). У межах історико-генетичного методу висвітлюються політичні та культурні обставини, у яких автор задумував і створював свій текст, урахується велика кількість різноманітних джерел, які допомагають зрозуміти ціннісно-сміслові й типологічні акценти цього твору. Оскільки Поліщукова поема є антиколоніальним текстом, для створення якого письменник використовував документальний фактаж, до літературознавчого аналізу в запропонованому дослідженні долучено праці істориків і сучасні історичні матеріали.

Результати дослідження

Тематика Поліщукової поеми та історичні обставини її появи були зумовлені цивілізаційним зламом, якого зазнали різні національні землі внаслідок падіння Російської імперії та прилучення їх до складу нового, неоколоніального утворення під назвою Союз Радянських Соціалістичних Республік (СРСР). Не менш важливим для розуміння Поліщукового тексту є персоналія самого автора, який підтримував ідею національної

культури, від 1920 року поєднуючи це переко-
нання з пролетарськими візіями. Саме «дискусії
з національних проблем», за висловом самого По-
ліщука, спонукали до написання поеми «Адигей-
ський співець» (1997, с. 23).

Відповідно до авторського датування, процес
створення поеми відбувався від жовтня 1922 року
до січня 1923 року, тобто в період, коли була про-
голошена Адигейська автономна область Півні-
чно-Кавказького (Краснодарського) краю, а час-
тина українських територій стала Українською
Соціалістичною Радянською Республікою (УСРР).
Чому саме до історії адигів звернувся Поліщук, то-
чної відповіді не існує. Однією з причин могла
бути безпосередня географічна близькість адиг-
ських народів до заселеної українцями Кубані. Ук-
раїнський історик Дмитро Білий зазначає, що
адиги були найближчими і найчисельнішими су-
сідами українських поселенців, які почали інтен-
сивне заселення Правобережної Кубані наприкі-
нці XVIII століття, а загалом адигів поділяли на ка-
бардинських і кубанських (2009, с. 60, с. 66).

Як відомо, В. Поліщук уважав Кубань українсь-
кою етнічною територією та виступав за її приєд-
нання до України. Боротьба кубанців і народів Ка-
вказу за незалежність на початку ХХ століття, що
передувала встановленню радянської влади, на-
гадувала про аналогічні антиколонізаторські й
державотворчі спроби на території самої України.
Адигські народи, зазначає Владислав Грибовсь-
кий (2025), найдовше чинили спротив російській
експансії на Кавказі.

Для розуміння сенсів поеми «Адигейський спі-
вець» не менш важливим є аналіз українських су-
спільно-культурних обставин, серед яких поема
створювалася, зокрема згаданий факт її появи
в місячнику «Червоний шлях». Таким першим ас-
пектом, який увиразнює розуміння ціннісно-зміс-
тових і контекстуальних параметрів Поліщук-
ово твору, є те, що до заснування харківського
журналу радянських керівників підштовхувала
діяльність закордонних українців, а також акти-
вна позиція колишніх членів УКП(б) (Української
Комуністичної Партії (боротьбистів)) із підтримки
розвитку в Україні освітніх, наукових, культурних
інституцій. Про це 1933 року свідчив «боротьбист»
у минулому Михайло Яловий, якого призначили
секретарем «Червоного шляху» і який зафіксував
болісний шлях власної трансформації з метою пе-
ретворення себе на українського інтелігента біль-
шовицького взірця:

Журнал «Червоний шлях» було створено з ме-
тою об'єднати довкола радянської влади укра-
їнську інтелігенцію, і вістрям своїм він мав
бути спрямований проти української емігрант-
щини, що почала ворухитися за кордоном.
<...> Маючи перед собою завдання не просто
протиставити об'єднану довкола радянської
влади українську інтелігенцію інтелігенції
емігрантській, але й <...> бажаючи пояснити

перед цією інтелігенцією роль і сенс шляху тих
інтелігентів, чиє ім'я пов'язане з тим-таки бо-
ротьбизмом. (2010, с. 26)

На позір Поліщук негативно відгукувався про
політичну еміграцію, а от у приватному спілку-
ванні вважав її діяльність корисною для «україн-
ського національного руху», зосібна для відда-
лення України від Москви, окремо підкреслюючи
заслугу еміграції в заснуванні «Червоного шляху»
та інших журналів (2012, с. 160).

У першій половині 1920-х років радянське ке-
рівництво одночасно і заgravало, і вело боротьбу
з чільними представниками українського закор-
доння. «Більшовицька стратегія полягала в тому,
щоб очолити процес деколонізації (неминучість
якого виглядала очевидною) і здійснити його,
зберігши територіальну цілість колишньої Росій-
ської імперії», — зазначає історик Юрій Шаповал
(2017, с. 106). У цьому сенсі поява «Червоного
шляху» була зумовлена ще й політикою так званої
коренізації (українізації, білорусизації і т. ін.), яка
розпочалась 1921 року й остаточно утвердилась у
квітні 1923 року на XII з'їзді РКП(б) (2017, с. 111),
ставши складовою радянської стратегії з метою
перетягування на свій бік і українського насе-
лення, і українських освічених кіл, і політичних
емігрантів. Тоді, коли Поліщук створював «Ади-
гейського співця», в Україні відбувались партійні
протистояння між прихильниками і противни-
ками українізації. Те, що Поліщук розумів двоїс-
тність радянської національної політики, засвідчу-
ють його рядки в одному з листів, написаних на-
прикінці 1924 року: «Був у мене Чарот. Він сла-
вний хлопець. Його вислали з Мінська за білоруси-
зацію» (1997, с. 70).

Особливість і складність тогочасних реалій
ілюструє й той факт, що головний редактор «Чер-
воного шляху» Григорій Гринько (колишній «бо-
ротьбист») був звільнений 1922 року від обов'яз-
ків очільника Наркома освіти УСРР після звинувач-
чень у «надмірній» українізації (2017, с. 117). До-
волі швидко в нього забрали і посаду головного
редактора (Гринько підготував перші п'ять чисел
«Червоного шляху», пізніше його направили на
роботу до Москви, що нагадувало долю згаданого
Поліщуком білоруського письменника Михася Ча-
рота, а також Михайла Ялового та багатьох інших,
яких відряджали до Москви під різними приво-
дами або ж вони самі туди переїжджали, утікаючи
від політичної ситуації на батьківщині). Судячи з
Поліщуківої кореспонденції, працівники журналу
час від часу перебували під загрозою звинувачень
у неправильній партійній лінії (1997, с. 83). Звіль-
нення Гринька з редакторства могло стати причи-
ною, чому Поліщук, за його власними словами,
«не живвся» в редакції «Червоного шляху», хоча й
був причетним до організації видання (1997,
с. 23). Відтак Поліщук підтримував із Гриньком
контакти, дарував йому для ознайомлення і про-
моції свої книжки, віддаючи належне останньому

не лише за спільний видавничий досвід, а й за участь у розвитку українських інституцій. 1927 року Поліщук присвятив Г. Гринькові свою поетичну збірку «Металевий тембр»: «Григорію Федоровичу ГРИНЬКОВІ, індустріалізаторові й конструктивному розумові новітньої України, на спомин про спільну організацію “Червоного шляху” присвячую з любов’ю цю книжку» (Поліщук, 1927). Очевидно, що вони обоє були активними діячами, демонструючи готовність розвивати українську культуру в умовах радянської системи і не мирячись із проявами «русотяпства», тобто російського шовінізму.

Сюжетна основа Поліщукової поеми «Адигейський співець» пов’язана з Кавказькою війною, хоча події твору відбуваються вже після неї, коли опір місцевих народів зламано, коли час від часу дають про себе знати повстанські загони, а надія народів Північного Кавказу на визволення не згає. Усе це читач розуміє і з огляду на сам наратив поеми, де описано боротьбу російських військ із місцевими провідниками національно-визвольних рухів, і з огляду на непримиренність ідентичностей (колонізатора і колонізованого), оприявленних у тексті через різні маркери одягу, віросповідання, способу життя, соціальних ролей. Загалом у поемі подибуємо велику кількість кавказьких топонімів (Лаба, Кубань, Арабат, Мінгі-тау, Пшиш), етнізмів (шепсуги, адиги, натухайці, абреки, кабардинці, абадхези), власні назви місцевого побуту і звичаїв (Шібле, дашнаки, аул, канефір) і т. ін. Як засвідчував критик Іван Капустянський, під час роботи над поемою Поліщук брав для неї відомості «із розмов з уродженцями Кавказу, по матеріалах Накромнац’у й Адигейсько-Черкеської республіки. У ній взято виключно історичні факти: бандитизм на більшовицькому ґрунті, знищення сел тощо» (1925, с. 74–75).

Поема Поліщука «Адигейський співець» розпочинається з опису природи, куди влітаються згадки про минулу історію вільних народів і героїв Кавказу. Цим краєм мандрує «гарячий на слово» співець Іскандер. Він спотіє за життям місцевих мешканців, є носієм історичної пам’яті, уособлює зв’язок поколінь, але в осерді його думок — «пекучі спогади минулої борні» (Поліщук, 1925, с. 51). Розповіді Іскандера обертаються навколо минулого і сучасного, які пов’язані, з одного боку, пам’яттю про свободу, а з іншого — почуттями болю та покори: «Тепер не ми господарі / В країні гір і вільних горців! / Тепер панує той — в лампасах / З шаблюкою в шинелі й гудзиках бляшаних» (1925, с. 51). Його слова для місцевих мешканців не є просто відлунням минулого, адже вони надихають «повстанчі сили», та й сам Іскандер усвідомлює власну місію: не лише оспівувати звитяги попередніх поколінь, а і звертатись до живих.

З-посеред героїв, яких оспівав Іскандер, — Шаміль, реальна історична постать, очільник національно-визвольної війни на Кавказі в XIX столітті. Поразка Шаміля, відповідно до сюжету поеми,

призвела до етно- і екоцидів. Раз у раз наратор поеми подає картини тотального насилля з боку чужинців. Руйнування і грабїж місцевих поселень, переміщення жителів відбувались одночасно з нищенням місцевої природи: «Дубів скидали з кручі, / Дітей об камінь розбивали, / Жінок скидали в прірви, / І брали на штики відважних адигейців» (1925, с. 53).

Низка фрагментів Поліщукової поеми підтверджує: письменник справді керувався історичним фактажем, відкинувши російсько-імперський погляд на історію, що суттєво посилює її переконливість та антиколоніальне звучання. Один із таких фрагментів стосується факту втечі великої кількості населення Кавказу на територію Туреччини задля порятунку від завойовницького терору. Унаслідок цього більш ніж половину місцевого населення витіснили з батьківщини. Частина втікачів загинула тоді в Чорному морі, що підтверджують сучасні історики і про що дізнаємося з Поліщукової поеми:

Тоді не покорилися шепсуги,
Не уклонились натухайці:
Одні пішком з ослами і хламіттям
Пішли в Туреччину шукати долі,
А другі —
На кораблі насіли,
Мов птиці перелітні
На острів серед моря.
В Туреччину і ці дороги прямували,
Рятуючи життя і волю. (1925, с. 56)

У властивій для себе стилістичній манері Поліщук подає деталізовані сцени людського страждання і смерті:

Вони — у морі поринали,
Як звуки у просторах,
І горе йшло на дно, до риб на їжу.
На дні здивовані істоти
Теліщили рогові очі
На скорчені од жаху лиця,
Нагострені ненавистю їдкою,
А потім кидались і поїдали. (1925, с. 56)

У наведених і наступних рядках мотив поїдання людей рибами і образ «поїдених, погнилих» трупів, які прибивало до скель Кавказу, ймовірно, також не були випадковими, а базувались на осмисленні історичного матеріалу: як стверджують сучасні дослідники, до теперішніх часів існує адигська приказка про те, що морську дорогу до Стамбула видно за черкеськими мертвими тілами, а чимало адигів утримуються від споживання риби з Чорного моря (2025).

Образ вільного Кавказу в поемі В. Поліщука — це насамперед простір свободи, де людина живе в гармонії з величною природою, а земля дихає давньою історією. Мешканці цієї землі часто порівнюються в поемі з тваринним світом: черкеські дівчата — «лані», хлопці — «орли», Шаміль —

мов зубр, якого загарбники зганяють із гір, Іскандер — «як ранений орел». Натомість природа завойованого Кавказу стогне від болю, а колонізована земля стає територією трансформованого ландшафту, вимушених переміщень і переховувань від «лютої напасти», тобто завойовників. Мандрівником і вигнанцем є головний герой поеми Іскандер. Утікаючи від погоні, він переходить від землі адигів до народів «Дагестану і Абхазу» (1925, с. 65). Це дає йому розуміння того, що лише єдність місцевих народів здатна забезпечити успіх боротьби за звільнення всього Кавказу.

Силами, що порушують плин буття людини і природи, постають у Поліщуківій поемі російсько-імперські завойовники, означені такими лексемами, як «прокляті руси», «чужинці», «московська чиновня», «чиновники слизькі», «ловці наживи». Наратор порівнює їх із кліщами, іноді називає «русами» чи «козаками», але загальний контекст висловлювань засвідчує, що йдеться про «царський гніт», а центр окупації міститься в столиці імперії («Хай їдуть на Москву. / Геть до своїх — на північ! / Вони гнітили нас!») (1925, с. 84).

Художній екскурс в історію завоювання Кавказу містить згадки про ще одну реальну людину — Михайла Воронцова, представника окупаційної адміністрації, який десять років перебував на посаді намісника Кавказу. В одному з фрагментів Поліщуківій оповіді присутність російського високопосадовця є імпліцитною: місцеві мешканці просять Іскандера розповісти «про аули Дарго», що «їх прокляті руси ростерли». У цих словах відсутнє прізвище Воронцова, проте реплікою про знищені аули Дарго наратор поеми, безумовно, апелював до даргинської експедиції. Аул Дарго, який був столицею держави-імамату на території Дагестану та Чечні, 1845 року намагалися захопити війська на чолі з Воронцовим. Для останнього кампанія виявилась невдалою, оскільки його військо зазнало великих втрат у боротьбі проти армії Шаміля, однак Дарго було знищене. В інших строфах поеми прізвище Воронцова вже назване, а описи нищівної діяльності його військ щодо місцевої природи й населення розлогі та деталізовані.

Образ Іскандера акумулює в собі історичні й екзистенційні виклики, з якими стикаються колонізований народ і ті його представники, хто вболіває за земляків, посвячуючи своє життя їхньому звільненню (відповідно до сюжету поеми, звільненню не лише від рабства, а й від архаїчності мислення). Основна, усвідомлена Іскандером сила міститься в рідному слові, адже воно є для нього вмістилищем вікової спадщини, народної творчості, натхненням і порятунком.

Слово моє,
Мово народу могого,
Ти — моя сила,
Ти — мій творчий огонь.
Твої уста приторкаються до моїх,
І спрага у душі моїй,

Наче вихор проходить спазмами,
Черпаючи повітрям воду.
Шари твого багатства, осілі за віки,
В душі моїй палають.
Почорнілі уста мої
Тобою говорять в безумному екстазі.
(1925, с. 73)

Так звучать кілька рядків одного з більших внутрішніх монологів героя. Образ Іскандера поєднує культурницько-творчу й політичну іпостасі, і тут слід додати, що роздуми й почуття головного героя поеми, які супроводжують його «пісні» та переходи між горами і народами (міркування про долю генія та «малої» нації, відчуття відчуженості й самотності), корелюють із особистістю самого Поліщука та перегукуються з лейтмотивними для його літературного дискурсу тематичними векторами. Одним із таких у доробку письменника (і це вплинуло на образ Іскандера) була ідея національної культури як об'єднаної цінності і як можливості заявити про себе перед іншим народами й людством загалом.

Відразу після данини рідному слову вустами адигейського співця — доволі несподівана частина, у якій Іскандер трактує рідну мову як прокляття — і його персональне, і цілого народу. За такими роздумами — і про це також йдеться в поемі — приховані трагедія «маленьких» народів і трагедія співців «маленької сліпої нації» (1925, с. 71). Мовний бар'єр, розмірковує Іскандер, стає однією з перепон для взаєморозуміння народів Кавказу, не дає змоги достукатись до «мільонів»: «О, мово народу могого! / Ти зв'язуєш, ти — пута, / Ти — гребля, загорожа / До мільонів людських душ. / Бо ти замкнулась тисячами У жмені дрібного народу, / Тоді як коло мільонів / Рокоче навкруги» (1925, с. 75–76). Героя охоплює розпач від того, що трагедія Адигей лішається для людства не почутою і що плин часу може поховати будь-яку надію на звільнення, на прилучення «маленького» народу до планетарного поступу: «На мову мільонів / Ніхто не перекаже. / Ніхто не схоче знати про адиге, / Що мають серце, розум і огонь, / Що мають голос — клекоти орлині, / Співця, що груди рве / Посеред скель німих» (1925, с. 68–69).

В антиімперські висловлювання Іскандера вкладено не лише мрію про відвоювання для «темного люду» його давнього права бути вільним, а й слова про братерство і працю, якими він хоче достукатись до адиге. У свідомості Іскандера зароджується ідея знищення всіх націй, малих і великих, задля вивільнення «творчого духу» і розвитку «ідей». Вкраплення подібних тез одразу навіює думку про вплив пролетарських ідеологем на ціннісний дискурс поеми, що справді посилюється в наступних строфах.

Після умовної першої частини «Адигейського співця», яка була екскурсом в історію антиколоніальної боротьби в XIX і на початку XX століть, наступні події поеми відбуваються під впливом

лютневої і жовтневої революції 1917 року, відлуння про які долітає до народів Кавказу: «Чутки, як гул весняних вод, / Пішли з півночі незабаром: / Знесли царя, зламали трон, / І сам народ собою править. / <...> / Го-гов! / Повстаньте, гнані і голодні...» (1925, с. 82).

Наслідки революційного повіву з Росії для Адигеї змальовано через складні й трагічні події, як було і в попередню епоху, але з тією різницею, що конфлікт зміщується з національного до соціального: «Уся Кубань в червоних блисках / Зіп'ялися на ноги бунтівничі — / Нехай ніхто не тисне бідних!» (1925, с. 88). Іскандер стає співцем «всіх братів», мріє про волю для бідних і про переділ землі, а відтак — ворогом «старих» і «багатих». Відповідно до радянського класового підходу, багатії та їхні прихильники «з офіцерами козацькими водили спільні хори» (85), тобто не приєднувалися до радянських, буцімто народних військ. Іскандера починають цькувати співвітчизники, закидаючи йому відмову від національної боротьби:

Тоді на бій водив, —
Тепер зове на мир... /
— Та й правда, говорили?
Він до війни на руських нападав.
Мабуть, звихнувся, підкупили.
— Звичайно, так, — шептали багаті:
Тоді він був співцем,
А зараз — непотребство,
І слово його кволе,
Не доліта до нас. (1925, с. 86)

Відповідно до змальованих у поемі ситуацій, вплив революційних ідей і подій запускають на Кавказі нову хвилю насилля. Не з усіх строф Поліщуківського твору зрозуміло, хто і чому хапався за зброю, але причиною, яка привела головного героя до трагічного фіналу, стає провокація під червоним прапором: не знаючи про неї, Іскандер повертається до коханої Зурни, і з її реплік на його адресу стає зрозуміло, що насилля над нею і її співвітчизниками чинили саме ті, яких чекав Іскандер. «Розтерзані були мої дівочі чресла. / Ще й зараз біль і рана. / Хоч я жива, та вже гнию, / Але тебе судити я не стану, / Що ти їх дожидав!» (1925, с. 96). Почувши про таке, Іскандер чинить самогубство. Головний герой поеми, отже, зазнає поразки, символізуючи тим відхід у минуле всього попереднього історичного досвіду й ціннісного світу. Бо далі, як повідомляє наратор тексту, настає нове життя в новій республіці.

Завершальні строфи поеми не так є продовженням сюжету, як існують автономно, проголошуючи настання кращого ладу: «А років через два / Держава робітничая / Допомогла адиге щирим / Свою республіку створить...» (1925, с. 97). У прикінцевій картині світу наратор повідомляє, що страждання націй лишаться в минулому. Цей підсумковий фрагмент резонує з глорифікацією радянського неоімперіалізму, яка, крім іншого, вибудовувалася

через антиколоніальну риторику і передбачала уславлення єдності народів, спільної праці і т. ін. Адигея справді отримала окремий статус у радянській державі, але «автономії», а не «республіки», як стверджувалось у художньому творі Поліщука.

Того самого року, коли «Адигейський співець» з'явився в місячнику «Червоний шлях», поема побачила світ окремими виданнями, а згодом увійшла до Поліщуківської збірки «15 поем». Пізніше «Адигейський співець» вийшла в перекладі російською та білоруською мовами. Також у тогочасній періодиці бачимо повідомлення, що «есперантський поет» Євген Михальський перекладає «Адигейського співця» на мову есперанто (Літературна хроніка, с. 206).

З погляду літературно-критичної рецепції поема «Адигейський співець» не отримала великої кількості відгуків, а їхній огляд виявляє кілька додаткових опцій, які впливали на сприйняття цього тексту.

Насамперед на рецепції поеми Поліщука позначались ідеологізація літературного руху початку 1920-х років та імідж самого письменника як «Гомера революції» (так назвав Поліщука Володимир Коряк 1921 року в статті «Етапи»). Саме криз призму «революційності» та «пролетарськості» розглядали українських митців тогочасні критики. Олександр Білецький, наприклад, ставив «Адигейського співця» в один ряд із текстами, присвяченими революції (1923, с. 278). Вияв «руху революції» вбачав у творчості Поліщука Абрам Лейтес (1925, с. 17). А от Михайло Доленго у відгуку про «15 поем» констатував, що з Поліщука не вийшло «Гомера Жовтневої революції», адже пролетарська лінія Поліщуківської творчості непереконалива (штучна), позначена невикорінними впливами «дрібнобуржуазної націоналістичної ідеології» (1927, с. 86). З цими спостереженнями перегукувались враження А. Лебідя, який після ознайомлення зі збіркою «15 поем» схарактеризував Поліщука як автора, що «переживає добу художніх ідеологічних шукань». До певної міри всі згадані критики мали рацію. Поліщук на той час позиціонував себе творцем пролетарського культурного руху, прийшовши туди людиною із відчуттям, за його власним зізнанням, «національних болів». Політичний вектор його художнього дискурсу справді не вражав порівняно з іншими тематичними спрямуваннями і часто був позначений схематизмом, демонстративністю, еkleктизмом.

Ще один аспект із-поміж тих, до яких звертались критики Поліщуківських поем, стосувався їхнього художнього рівня. Іван Капустянський уважав «Адигейського співця» твором високохудожнім (1925, с. 71), натомість Доленго таку оцінку поставив під сумнів. На думку останнього, Поліщуківському творчому стилю бракує виразності, його епічні полотна хоч і містять «живі шматки життя», але завжди «уривчасті» (1927, с. 85). Відсутність «певної мистецької» і сюжетної «викінченості» Поліщуківських поем відзначав також Лебідь (1925,

с. 81–82). Як приклад, він апелював до поеми «Адигейський співець», указавши на її риторизм, а також на «ходульне» закінчення поеми, відсутність «органічного сполучення масової душі народу зі своїм співцем», а задум твору «увесь час розвивається окремими лініями» (1925, с. 81–82). Про «непостійність» і «немузичність» Поліщукової поетики писав А. Лейтес, трактуючи це ознакою нової епохи, а самого поета Поліщука — «революціонером в галузі вірша» (1925, с. 20). Своєрідне трактування авторської техніки в «Адигейському співці» підхопив І. Капустянський, спираючись на цитату Змітрока Бядулі: «Поема пересипана <...> красивими образами, що нагадують собою фантастичні візерунки кавказьких гір і проваль. Своєю мелодійністю й ритмікою склад віршу немов передає музику кавказьких бурливих річок і водоспадів. Та і взагалі відчувається на всій її архітектоніці видатний мистецький смак поета, який навіть у побудові українських слів, їх звуках творить ілюзію Кавказу. Читачеві здається ніби він чує енергійну, темпераментну, уривчасту орлину мову лютого з кавказьких племен» (Капустянський, 1925, с. 72).

Огляд наведених відгуків про «Адигейського співця» за 1923–1929 роки дає підстави зробити висновок, що антиколоніальній тематиці цієї поеми фактично не приділили уваги. Винятком був І. Капустянський, який разом із Поліщуком готував до друку біографічні матеріали останнього й очевидно активно спілкувався з письменником про причини та обставини його творчих зацікавлень. Капустянський чи не єдиний згадав про те, що поема присвячена визволенню адигів і що історія цього народу «в минулому нагадує дуже історію України» (1925, с. 71). Критик додав, що в поемі йдеться про часи «нашої революції», а в цілому вона є кроком до «вироблення в поетові інтернаціонального світогляду й співчуття долі всіх народів» (1925, с. 71). Із цим критиком солідаризувався Іван Сенченко, але лише в тому, що «Адигейський співець» має сильні сцени «боротьби, почуття й обов'язку» (1927, с. 212).

Висновки

Те, що поему Поліщука «Адигейський співець» сприймали як текст, який легітимізував радянську політику і тим підтверджував реноме її творця як пролетарського автора, було цілком законним для літературного процесу 1920-х. Та водночас не варто перебільшувати радянського пафосу цього твору, який звучав украй лаконічно, оприявнившись більш-менш помітно в прикінцевих строфах, де, хоч і під радянською егідою, схвалювалися «республіка» і «праця». Зрештою, ці прикінцеві рядки мали свою логіку, закладену в попередніх частинах поеми: історичні реалії після 1917 року ставали для декотрих «малих» націй єдиною на той час можливістю спробувати зберегти свою ідентичність. Відтак виникали паралелі з українською ситуацією й тими компромісами, на які згодилась велика кількість українських культурних діячів, долучаючись до розбудови України як

радянської держави. Так чи інакше, автор поеми відкидав російське бачення історії, прославляючи демократичні (республіканські) цінності. Найемоційніша і найбільша за обсягом частина Поліщукової поеми є висловом чіткої антиколоніальної настанови.

На матеріалі художньо презентованої історії боротьби на Кавказі Поліщук актуалізував низку проблем колонізованого народу (мовної ідентичності, історичної пам'яті, визвольного опору, національної перспективи), що перегукувалось не лише з українським чи будь-якого іншого окупованого народу досвідом, а й із актуальним часом. На період написання поеми в Україні існувала велика кількість проблем навколо національного питання, оскільки радянська політика спричиняла нові хвилі і форми політичної цензури й етноциду (голод в Україні 1921–1923 років, внутрішні переміщення й політичну еміграцію, ідеологічні переслідування тощо). Час і контекст появи «Адигейського співця» збіглися, з одного боку, із відносною демократизацією українського культурного руху, коли ще не усталився ортодоксально-пролетарський погляд на мистецтво, а з іншого — із початком ідеологізації літературного процесу, коли статус і біографія письменника, як обов'язкових відповідників пролетарській картині світу, ставали обов'язковим атрибутом.

Поліщукова поема показова своїм чітким антиколоніальним голосом. Хоча у своєму неприйнятті російської завойовницької ідеології вона не суперечила тогочасній пролетарській картині світу, її підтримка національно-визвольної боротьби була, безумовно, важливим виступом на тлі утвердженого радянського імперіалізму (неоколоніалізму) і його різноманітних практик денационалізації. Маневруючи між різними риториками і стратегіями, ортодоксальні критики 1920-х щораз більше нападали на реальні чи вигадані прояви національної свідомості в доробку тих чи інших українських письменників, але такими ж різними ставали і стратегії деколонізації чи націоцентризму в дискурсах тих авторів, які прагнули творчої реалізації, не відмовляючись від своєї національної ідентичності.

Покликання

- Білецький, О. (1923). Валер'ян Поліщук. Радіо в житах. Поезії 1922–1923 р. *Червоний шлях*, 4–5, 275–279.
- Білий, Д. (2009). *Українці Кубані в 1792–1921 роках. Еволюція соціальних ідентичностей*. Східний видавничий дім.
- Геноцид черкесів (адигів). «Це історія, яка триває досі»: історик про російське підкорення Кавказу (2025). *Радіо свобода*. <https://www.radiosvoboda.org/a/istoryk-genotsyid-cherkesiv-adygiv-rosiyskoyu-imperiyeu/33301439.html>
- Даниленко, В. (Упор.) (2012). *Українська інтелігенція і влада. Зведення секретного відділу ДПУ УСРР 1927–1929 рр.* Темпора.
- Доленго, М. (1927). Валеріян Поліщук — лірик. *Гарт*, 2, 85–95.
- Капустянський, І. (1925). *Валеріян Поліщук. Спроба характеристики творчості з портретом, автографом і автобіографією поета та бібліографічним покажчиком*. ДВУ.
- Коряк, В. (1921). Етапи. *Жовтень*, 83–94.
- Лебідь, А. (1925). Валеріян Поліщук (3 приводу «15 поем»). *Життя й революція*, 1–2, 81–85.
- Лейтес, А. (1925). *Ренесанс української літератури*. ДВУ.
- Літературна хроніка. (1928). *Червоний шлях*, 4, 206.

Поліщук, В. (1928). *Адыгейский певец*. Государственное Издательство Украины.
Поліщук, В. (1925). *15 поем*. ДВУ.
Поліщук, В. (1927). *Металевий тембр*.
Поліщук, В. (1929). *Адыгейскі песняр*. Беларускае Дзяржаўнае Выдавецтва.
Поліщук, В. (1997). «*Блажен, хто може горіти...*» *Автобіографія, щоденники, листи*. Азалия.
Сенченко, І. (1927). Спіралі і петлі. *ВАПЛИТЕ*, 4, 202–222.
Ушкалов, О., & Ушкалов, Л. (Упор.) (2010). *Архів Розстріляного Відродження. Матеріали архівно-слідчих справ українських письменників 1920–1930-х років*. Смолоскип.
Шаповал, Ю. (2017). *Олександр Шумський. Життя, доля, невідомі документи*. Україна модерна, Українські пропілеї.

References (translated and transliterated)

Biletskyi, O. (1923). Valerian Polishchuk. Radio v zhytakh. Poezii 1922–1923 r. [Valerian Polishchuk. Radio in the Rye. Poems from 1922–1923]. *Chervonyi shliakh*, 4–5, 275–279.
Bilyi, D. (2009). *Ukrainci Kubani v 1792–1921 rokakh. Evoliutsiia sotsialnykh identychnosti* [The Ukrainians of Kuban in 1792–1921. The evolution of social identities]. Eastern Publishing House.
Danylenko, V. (Comp.) (2012). *Ukrainska intelihentsiia i vlada. Zvedennia sekretnoho viddilu DPU USRR 1927–1929 rr.* [The Ukrainian Intellectuals and the Authorities. Reports from the Secret Department of the SPD of the Ukrainian SSR, 1927–1929]. Tempora.
Dolenho, M. (1927). Valerian Polishchuk — liryk [Valerian Polishchuk, a lyricist]. *Hart*, 2, 85–95.
Henotsyd cherkesiv (adyhiv). “Tse istoriia, yaka tryvaie dosi”: istoryk pro rosiiske pidkorennia Kavkazu [The genocide of the Circassians (the Adyghe). “It’s a story that continues to this day” — a historian about the Russian conquest of the Caucasus]. (2025).

Radio svoboda. <https://www.radiosvoboda.org/a/istoryk-genotsyid-cherkesiv-adygiv-rosiyskoyu-imperiyeyu/33301439.html>
Kapustianskyi, I. (1925). *Valerian Polishchuk. Sproba kharakterystyky tvorchosti z portretom, avtohrafofom i avtobiohrafieiu poeta ta bibliohrafichnym pokazhchym* [Valerian Polishchuk. An attempt to characterize the poet’s work through his portrait, autograph, autobiography, and a bibliographic index]. DVU.
Koriak, V. (1921). Etapy [Stages]. *Zhovten*, 83–94.
Lebid, A. (1925). Valerian Polishchuk (Z pryvodu “15 poem”) [Valerian Polishchuk (Regarding the “15 poems”)]. *Zhyttia y revoliutsiia*, 1–2, 81–85.
Leites, A. (1925). *Renesans ukrainskoi literatury* [The Renaissance of Ukrainian Literature]. DVU.
Literaturna khronika [Literary Chronicle]. (1928). *Chervonyi shliakh*, 4, 206.
Polishchuk, V. (1925). *15 poem* [15 poems]. DVU.
Polishchuk, V. (1927). *Metalevyi tembr* [Metallic Tone].
Polishchuk, V. (1928). *Adygeyskiy pevets* [The Adyghe singer]. State Publishing House of Ukraine.
Polishchuk, V. (1929). *Adygeyskiy pesnyar* [The Adyghe singer]. Belarusian State Publishing House.
Polishchuk, V. (1997). “*Blazhen, khto mozhe hority...*” *Avtobiohrafiiia, shchodennyky, lysty* [“Blessed is the one who can burn...” Autobiography, diaries, letters]. Azaliia.
Senchenko, I. (1927). *Spirali i petli* [Spirals and Loops]. *VAPLITE*, 4, 202–222.
Shapoval, Yu. (2017). *Oleksandr Shumskiy. Zhyttia, dolia, nevidomi dokumenty* [Oleksandr Shumskiy. Life, Fate, Unknown Documents]. Ukraina moderna, Ukrainiski propilei.
Ushkalov, O., & Ushkalov, L. (Comp.) (2010). *Arkhiv Rozstrilianoho Vidrozhennia. Materialy arkhivno-slidchykh sprav ukrainskykh pismennykiv 1920–1930-kh rokiv* [Archive of the Executed Renaissance. Materials from archived investigation files on Ukrainian writers from the 1920s and 1930s]. Smoloskyp.

Olesia Omelchuk

Shevchenko Institute of Literature of NAS of Ukraine, Ukraine

VALERIAN POLISHCHUK’S POEM “THE ADYGHE SINGER”: SPECIFICITIES OF A COLONIZED SPACE (WARS, FORCED MIGRATIONS, ECOCIDE)

This article, for the first time in Ukrainian literary scholarship, analyzes Valerian Polishchuk’s poem *The Adyghe Singer* (1923) and the circumstances of its emergence in the context of anti- and neocolonialism. The article aims to determine how Polishchuk’s artistic narrative conceptualizes national space as colonized. The theoretical and methodological basis is the application of historical-genetic and historical-functional methods. The study draws on historical and literary research and uses material (autobiographies, correspondence, and reports from the secret department of the SPD of the Ukrainian SSR) connected to the writer’s life and milieu.

The results of the study argue for an anti-colonial orientation of the poem *The Adyghe Singer*, which is grounded in the events of the national liberation movements of the peoples of the Caucasus in the 19th and early 20th centuries, in particular the Caucasian War. A number of analyzed fragments of Polishchuk’s poem confirm that the writer relied on historical evidence. Rejecting the Russian imperial interpretation, he depicts the irreconcilability of two entities — the colonizer and the colonized. The author addresses a range of issues tied to the national question, including policies of colonizing “small” peoples, such as the question of national language, preservation of historical memory, ecocide, forced internal displacement and emigration, the conflict between the national and the social, the fate of a people’s leader, etc.

The proposed reconstruction of the political and cultural background of the period in which the poem was written and published demonstrates that its plot is connected to Ukrainian realities of the pre-Soviet and Soviet eras. Although in its rejection of the Russian Empire and its conquest-oriented ideology, the poem did not contradict the then-dominant proletarian worldview, the glorification of national liberation struggle was an important and bold statement by the writer against the backdrop of emerging Soviet imperialism and its various strategies of denationalization. Polishchuk’s creativity, like the activities of many other Ukrainian figures, showed a readiness to develop Ukrainian culture within the Soviet system while refusing to reconcile with Russian chauvinism.

Keywords: Valerian Polishchuk; poem; anti-colonialism; migrations; Caucasian War.

Стаття надійшла до редколегії 18.12.2025
Прийнято до публікації 26.02.2026
Опубліковано 31.03.2026

<https://doi.org/10.28925/2311-259x.2026.1.7>
УДК 821.161.2-94

Юрій Черняк

Інститут літератури ім. Т. Г. Шевченка НАН України
вул. М. Грушевського, 4, Київ, 01001, Україна
 <https://orcid.org/0009-0003-8366-8734>
cherniak0505@gmail.com

Наталія Торкут

Запорізький національний університет
вул. Університетська, 66, Запоріжжя, 69011, Україна
Інститут літератури ім. Т. Г. Шевченка НАН України
вул. М. Грушевського, 4, Київ, 01001, Україна
 <https://orcid.org/0000-0002-8905-6769>
nataliya.torkut@gmail.com

КНИГА СПОГАДІВ ЮРІЯ ЛАВРІНЕНКА ЯК «ЖИВА ПАМ'ЯТЬ»¹, ЩО ПЛЕКАЄ ІДЕНТИЧНІСТЬ

Об'єктом аналізу статті є мемуарна праця «Мій сад у Арктиці та інші спогади» відомого представника української діаспори, інтелектуала, літературознавця і публіциста Юрія Лавріненка (1905–1987). Оpubлікована у 2024 році, ця книга складається з дещо відмінних у жанровому плані частин («Мій сад в Арктиці», «Чорна пурга» та «Інші спомини»), об'єднаних постаттю автора і його розумінням специфіки й функцій мемуаристики та ціннісними установками. Частина, назва якої стала заголовком усієї книги, тривалий час залишалась у рукописних варіантах і друкується вперше. Наукова новизна цієї публікації, у якій елементи оглядової рецензії доповнюються літературознавчою аналітикою, зумовлена не лише об'єктом, а й методологією дослідження, що вибудовується на засадах студій пам'яті (М. Хальбвакс, П. Нора, Я. Ассман, А. Ассман та ін.) і теорії інтенціональності (Ф. Гуссерль, М. Мерло-Понті, В. Маринчак та ін.). Мета дослідження полягає в тому, щоб розглянути мемуарну працю відомого українського інтелектуала Юрія Лавріненка в контексті минулого і сьогодення України, виявляючи ті ключові ідеї, які завдяки письменницькому таланту автора спроможні служити аксіологічними ресурсами, що зміцнюють нашу резильєнтність під час війни.

У результаті дослідження продемонстровано, що Юрій Лавріненко супроводжує описи пережитого критичними рефлексіями, які нерідко переростають у глибокі розмисли екзистенціального характеру й історіософську аналітику щодо долі нації та можливостей людського духу. Модус мемуарного письма визначається в цій книзі авторською інтенціональністю — спрямованістю творчої свідомості на її власний зміст і здатністю цієї свідомості продукувати аксіологічно значущі смисли. Автор постає в дзеркалі власної пам'яті і як об'єкт зображення, і як суб'єкт, що відкриває перед читачем зовнішні причини певних ситуацій та обставин, внутрішню мотивацію та наслідки тих чи інших вчинків, відтворюючи трагічний досвід, який пережило його покоління. Таке збереження пам'яті про історичну катастрофу, яка спіткала Україну в часи більшовицького терору, дає читачеві можливість не лише емпатично пережити та інтелектуально осягнути цю катастрофу, а й прокладе одну з траєкторій духовного самоздійснення нації.

Ключові слова: пам'ять; мемуари; Голодомор; репресії; війна; свідомість; інтенціональність; рефлексії; резильєнтність; студії пам'яті.

Вступ. Нещодавно видавничий дім «Простір» випустив у світ книгу Юрія Лавріненка «Мій сад у Арктиці та інші спогади» (2024), яку підготували до друку директорка одного з найбільших українських архівів за межами України², літературознавиця

Тамара Скрипка і професорка Тетяна Шестопалова. Постать та інтелектуально-творчий доробок Юрія Лавріненка (1905–1987), талановитого гуманітарія, який поєднував літературознавчі дослідження з активною публіцистичною, редакторською

¹ Згідно з концепцією Аляйди Ассман, «жива пам'ять» — реальні, часто емоційно забарвлені спогади індивіда, які «з'являються спонтанно й керуються загальними законами механізмів психіки». Завдяки комунікації між членами спільноти індивідуальні спогади здатні набувати соціальних вимірів і, перетворюючись на спільні, формувати колективну пам'ять, яка, своєю чергою, спроможна інституалізуватися і зберігатися в музеях, архівах, місцях пам'яті, ритуалах та ін., породжуючи тим самим культурну пам'ять (2012). Саме завдяки культурній пам'яті спільнота зберігає власне минуле, актуалізує його для наступних поколінь. Культурна пам'ять нації виступає одним із важливих чинників структуривання й зміцнення національної ідентичності.

² Музей-архів імені Дмитра Антоновича УВАН у США налічує 365 фондів, які містять документи таких визначних постатей української культури, як Володимир Винниченко, Євген Маланюк, Юрій Шевельов, Євген Плужник, Василь Кричевський та ін. Детальніше про історію його створення і фонди див.: Скрипка, 2020.

і видавничою діяльністю, в останні роки все частіше привертають увагу науковців³.

Антологія «Розстріляне відродження» (1959), яку він підготував в еміграції та яку надрукували в Парижі за підтримки польського інтелектуала Єжи Гедройця, спричинила потужний світовий резонанс і нелегальними шляхами розповсюджувалась в Україні, ставши, по суті, духовним фундаментом для покоління шістдесятників. Вона сприяла збереженню пам'яті про українських митців, репресованих радянським тоталітарним режимом, значно розширила і до певної міри переформатувала уявлення про українську літературу 1917–1930-х років. Після розпаду Радянського Союзу антологію, яку уклав Ю. Лавріненко, неодноразово перевидавали в Україні (1992, 2004, 2015, 2025); сам феномен розстріляного відродження детально вивчає академічне літературознавство, а творчість багатьох його представників сьогодні добре відома широкому читацькому загалу. Утім роль праці Ю. Лавріненка важко переоцінити: за словами Євгена Сверстюка, «якби вона одразу в 1959 році упала на стіл студентів, учителів, науковців, то клімат нашого культурного довкілля значно змінився б. Якби вона мала поширення на початку 60-х — це пролунало б громовим вибухом в шелесті формальних реабілітацій того часу» (2002, с. 968).

Поява мемуарної праці Юрія Лавріненка саме зараз не випадковість, і справа тут не тільки в прагненні відзначити 120-літній ювілей цієї непересічної особистості, а й у самому характері книги. Через спогади, авторефлексії митця, його чесний самоаналіз «вчинків» і «невчинків», розглянутих із позиції немолодої людини, читач отримує можливість долучитись до представленого автором досвіду «духовного самоздійснення» в умовах екзистенційних криз і надскладних межових ситуацій. У час повномасштабної російсько-української війни, коли мільйони українців вимушені залишити рідні домівки й шукати прихистку на чужині, проблема збереження національної ідентичності набуває особливої значущості. У контексті війни однією з нагальних психоемоційних потреб для нації в цілому й окремого індивідуума зокрема постає пошук і віднайдення джерел самовідновлення. Теза Юрія Лавріненка про те, що відродження як екзистенційний стан України, який приносить силу і надію не ззовні, а з самого себе, звучить сьогодні як відповідь, релевантна

викликам нашого сьогодення, сповненого трагізму й героїзму, пасіонарності й жертвовності.

Тож **мета** цієї публікації полягає в тому, щоб розглянути мемуарну працю відомого українського інтелектуала Юрія Лавріненка в контексті минулого і сьогодення України, виявляючи ті ключові ідеї, які завдяки письменницькому таланту автора спроможні служити аксіологічними ресурсами, що зміцнюють людську резильєнтність під час війни.

Методологія дослідження вибудовується на засадах студій пам'яті (М. Хальбвакс, П. Нора, Я. Ассман, А. Ассман та ін.) з урахуванням досвіду теорії інтенціональності (Ф. Гуссерль, М. Мерло-Понті, В. Маринчак та ін.)

Постановка проблеми. Прикметною рисою власного характеру автор спогадів визнає «розпорошеність». Так, уже у «Вступній нотатці про самого себе» він згадує слова, що колись сказав про нього викладач Прокіп Федорович Вовк: «Цікавий юнак. Але нічого з нього не вийде — розпорошується» (2024, с. 27). Коментуючи це спостереження, Юрій Лавріненко поширить його на цілу тодішню епоху, «що революційно розпорошувала свої власні фундаменти» (2024, с. 27). Утім видається, що саме так звана розпорошеність як своєрідний еквівалент активної долученості до різних аспектів життєдіяльності визначає психотип особистості Юрія Лавріненка, подібний до ренесансних uomo universale⁴. І тут важливим виявляється не тільки й не стільки широкий діапазон інтересів та онтологічних сфер (у випадку Юрія Лавріненка це агрономія, література і наука про неї, спричинені репресивними практиками сталінського режиму включення в політичні процеси, еміграція та україноцентрична культуртрегерська праця), як насамперед специфічний ракурс бачення світу і фіксації пам'яті про пережите.

Завдяки «розпорошеності» як атрибутивній рисі характеру автора мемуарів його текст набуває особливої стереоскопічності. Перед читачем постає історія в різних її іпостасях: як індивідуальний біографічний досвід, що включає декілька періодів життя окремої родини і конкретних українських міст (Умані, Харкова), як «живі спогади» про трагедію української нації (Голодомор, репресії), як культурна пам'ять, що формує національну ідентичність і зміцнює нашу резильєнтність у просторі й часі. У цьому контексті бачиться доречним процитувати саморефлексію нашого

універсальності, не замикаючись у межах одного виду діяльності й не обмежуючи свій інтелектуальний і творчий потенціал однією сферою науки чи мистецтва. Ідеал такої «всебічної особистості» (італ. **Uomo Universale**), генетично вкорінений у ренесансному антропоцентризмі й вірі в спроможності людини «бути всім, чим вона забажає» (цю тезу обґрунтував філософ Піко делла Мірандола в «Промові про достоїнства людини»), неодноразово успішно втілювався в життя. Тут можна згадати, приміром, Леонардо да Вінчі, Мікеланджело Буонарроті, Леона Баттіста Альберті, Ернеста Теодора Амадея Гофмана, Тараса Шевченка. Сьогодні такий тип людей називають «поліматами», або «мультифункціоналами», і Юрій Лавріненко належить до них із повним правом.

³ Сьогодні існує ціла бібліотека досліджень, присвячених цій непересічній особистості. Серед них, зокрема, монографії Т. Шестопалової (2010) та С. Луцій (2018), розділ у книзі О. Галети (2015). Крім того, Юрію Лавріненкові присвячено три серії документального фільму: Шатохіна, І. (Режисер). (n. d.). *Розсіяні. Серія 1* [Документальний фільм]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=kb0ABVnPB1c>; Шатохіна, І. (Режисер). (n. d.). *Розсіяні. Серія 2* [Документальний фільм]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=aX3j-1f9Sc>; Шатохіна, І. (Режисер). (n. d.). *Розсіяні. Серія 3* [Документальний фільм]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=g0zwtDInSfE>

⁴ З погляду ренесансних гуманістів, зокрема неоплатоніків флорентійського гуртка Лоренцо Медичі, людина має прагнути

талановитого сучасника Володимира Панченка (1954–2019), який в авторській передмові до однієї зі своїх літературознавчих монографій дуже влучно визначив епістемологічну продуктивність та евристичний потенціал розпорошеності як модусу життя, творчості й, зрештою, письма, щоправда, назвавши це синонімічним поняттям «розкиданість»: «Проте “розкиданість” може й допомагати; вона дає можливість помітити більше зв’язків між цілком віддаленими, здавалося б, явищами й фактами» (2015, с. 9).

Результати дослідження. Книга Юрія Лавріненка складається з трьох самостійних частин — «Мій сад у Арктиці», «Чорна пурга» та «Інші спомини», — кожна з яких має власну тематичну доміную, що до певної міри детермінує характер нарративу — автобіографічний, пригодницький і культурологічний відповідно. Об’єднані ці частини авторським баченням самого феномену мемуарів як типу письма, здатного «здійснювати боротьбу з часом за пам’ять», бути одним із засобів «порятунку від забуття і знедійснення» (2024, с. 30). За словами автора, «мемуари в сучасному розумінні цього жанру не протистоять науці й науковому розумінню. Коли їх зроблено добре, вони доповнюють науку фактами, думками й порушеними в них проблемами» (2024, с. 275).

На думку авторки передмови Тетяни Шестопапової, «це есеї про співпричетність людей і місць, що відіграли свою роль у житті мемуариста та у процесі формування його свідомості свідомості» (2024, с. 22). Словосполучення «свідомості свідомості» тут не є друкарською помилкою чи тавтологією: воно відсилає до однієї з приміток, що її Юрій Лавріненко включив до тексту «Подорожі у Шевченківський край», яка, до речі, увійшла і в цю книгу. Згадуючи збірку наукових розвідок із проблем мемуаристики (Olney, 1980), він наводить слова Поля Валері, які процитував укладач Джеймс Олні: «Спогади — це свідомість свідомості» (2024, с. 242).

Перша частина «Мій сад у Арктиці», що й дала назву всій книжці, — автобіографічна сповідь українського інтелігента, який неквапливо перегортає сторінки власного життєпису (перших трьох десятиліть), зупиняючись на тих моментах, які виявляються вкрай важливими для розуміння чогось, значно більшого за перипетії його окремої долі. Назва відсилає до реального факту біографії: у концентраційному таборі Норильлаг, де автор спогадів відбуває покарання за нелояльність до радянської влади (саме так режим кваліфікував його літературознавчі розвідки), він виживає фізично і духовно завдяки власній агрономічній освіті. В умовах вічної мерзлоти й короткого полярного літа він примудряється вирощувати зелену цибулю, яка уповільнює розвиток цинги — однієї з хвороб, спричинених відсутністю вітамінів у табірному раціоні. Але ця частина книги не містить опису цієї біографічної колізії, а завершується епізодом, коли після перебування в тюрмі на

Холодній Горі (Харків) засудженого Юрія Лавріненка разом з іншими ув’язненими відправляють етапом на Північ, тобто про пекло ГУЛАГу йтиметься в наступній частині. Тож назва, що її обрав автор, є по суті метафорою, символічне звучання якої дає підстави вважати її алюзією до «Саду божественних пісень» Григорія Сковороди (1722–1794) і власне до феномену «духовної людини», який Юрій Лавріненко розглядає як здатність до «непідлеглости і самоздійснення» в імперіальному євразійському контексті «з його безправ’ям і утисками духовної активності одиниць і націй» (2024, с. 289).

Постать українського філософа посідала особливе місце у світоглядній парадигмі Юрія Лавріненка, перша книжка якого «Творчість Павла Тичини» (Харків, 1930) містила розділ, присвячений поемі «Сковорода». Фрагменти цього розділу упорядники включили до третьої частини «Мого саду у Арктиці» (2024, с. 288–296). Для Сковороди «сад» — це і сакральний простір (Ісіченко, 2013, с. 52–62), і внутрішній світ людини, яка має плекати в собі духовні чесноти. Оксюморонна семантика метафори «сад у Арктиці» виступає як корелят ідеї втілення неможливого: особистість здатна вистояти у двобої із зовнішнім світом, уособленим «вічною мерзлотою», яка спричинює смерть усього живого, якщо вона виявляє духовний спротив, зберігаючи в собі «внутрішню людину». Атрибутивне означення цього саду присвійним займенником «мій» підкреслює прецедентальність «саду» як досвіду збереження людського в нелюдських умовах і водночас фіксує автобіографічний модус письма.

Перша частина книги постає як чергова спроба автора зберегти інформацію про події власного життя і думки, що ці події супроводжували. За словами Юрія Лавріненка, ще в підлітковому віці він розпочинав вести щоденник, згодом, у роки юності в Умані, у Харкові, неодноразово повертався до письмової фіксації життєвого досвіду й створення власного архіву. Через об’єктивні обставини ці записи, як і значна частина книг і документів, були безслідно втрачені. Серед причин мали місце і навмисне знищення рукописів задля уникнення звинувачень у нелояльності до радянської влади (2024, с. 29–30), і страх перед НКВД, а згодом гестапо, і переїзди з однієї квартири на іншу, і вихід війни й еміграція (2024, с. 31–32).

Тож авторові довелося відновлювати і в пам’яті, і на папері власні спогади, інколи розлогі й послідовні, вправно нанизані на хронологічний первень, а інколи — фрагментарні й сповнені сумнівів щодо конкретних імен і дат. Свою мету, реалізація якої вимагала неабиякого емоційно-психологічного напруження, а головне — чесності із собою, Юрій Лавріненко окреслив так: «Зібрати в якусь цілість розвіяне в порох життя, відновити історію боротьби сил життя і любові із силами смерті, моїх зникань і відроджень» (2024, с. 33). За взірцем він обрав «Сповідь» (1772) французького

просвітника-сентименталіста Жана-Жака Руссо, який започаткував традицію інтимної автобіографії в європейських літературах. Ключовою ідеєю Руссо, яка стала засадничою для його власних мемуарів, Юрій Лавріненко вважав фіксацію психологічних реакцій, що супроводжували життєві колізії:

Жан Жак Руссо пише в своїх мемуарах «Confessions», що коли мемуарний твір має спиратися головню на пам'ять, то пам'ять спирається (є в тому найсильнішою) на колишні емоційні сприймання пережитого. Здається, Руссо має рацію і я не бачу іншого виходу як той, що він знайшов для себе в багато сприятливіших для документації життя обставинах життя 18 століття у його Савої та інших краях Західної Європи. (2024, с. 33)

Свій імператив Юрій Лавріненко дуже влучно назвав «боротьбою з часом за пам'ять» (2024, с. 30), чітко окресливши значущість цієї боротьби для кожної нації, а особливо для української:

Химерна невловність життя, його вміння зникати непомітно й безслідно без ідентифікації і самовизначення, завжди непокоїли людину. Цей неспокій зродив у культурних націях цілу систему засобів порятунку від забуття і знедійснення. Особисті, родинні, місцеві й національні архіви, музеї, бібліотеки. <...> А, крім того, щоденники, фотоальбоми, збірки листування. <...> А зокрема — ціла окрема велика галузь літератури — мемуаристика. Саме через цю вагу пам'яті у націях без власної держави й оборони цю систему документації поточного життя окремої людини і всього народу окупанти знищують і розхитують як найкращий засіб асиміляції. (2024, с. 30)

Прикметно, що після цієї метатекстуальної за своєю природою письменницької авторефлексії, яка включена до першого розділу «Мого саду у Арктиці», йде один із найдраматичніших спогадів книги — «Зірка вмирає на пішохіді столиці УССР». Автор розповідає про те, як ранньою весною 1933 року вони з дружиною побачили на вулиці самотню маленьку дівчинку, приречену на голодну смерть. Попри глибоке співчуття до дитини, яку за дивовижну вроду подружжя назвало Зіркою, молоді люди не наважились узяти її до себе, бо не мали ані харчів, ані можливості піклуватись про неї:

При всьому магнетичному впливі Зірки на нас ми занадто були притуплені й приглушені тим, що самі вже були репресовані і чекали арешту; тим, що того дня переступили на вулицях і панелях Харкова не один труп голодних селян і селянських дітей. Здавалось тоді, цілий корабель життя України ішов серед океану на дно з мільйонами людей...

Занадто в наших душах тоді панували страх і жах, творячи порожнечу і безнадію, фаталізм, хибне переконання, що будь-яка дія, боротьба даремні, а то навіть і підсилять крутіж погібельного чорторію. <...> Не можна пояснити нашого «невчинку» самими «об'єктивними» обставинами. Хіба тільки тим, що й суб'єктивно ми були вже знедійснені люди. (2024, с. 33–34)

Усе подальше життя Юрія Лавріненка мучитимуть докори сумління, і цей спомин про залишену на вулиці «божественну красу і любов — трирічну дівчинку» стане для нього «вчним пеклом і карою». Цей трагічний «кадр-знімок підсвідомої емоційної пам'яті» завершується авторським зізнанням: «Зірка стала головною подією і впливом усього мого життя, мірилом усіх речей. Тепер вона є співавтором цих спогадів» (2024, с. 34).

У передмові до книжки літературознавиця Тетяна Шестопалова дуже точно визначає непроминущу значущість цієї психологічної катастрофи для автора та вагомість його глибоко інтимних переживань для нас як потенційних читачів: «Ці міркування не втратили болісної гостроти до кінця його життя. Сьогодні вони схиляють нас ставити собі **справжні** питання через свої “вчинки” і “невчинки”, про які ми часто не здатні публічно розповісти» (2024, с. 17).

Саме чесність — як визначальна риса авторської манери Лавріненка-мемуариста — робить його твір навдивовижу захопливим, адже перипетії складної долі людини на тлі широкої панорами суспільного життя, сповненого жажливих катаклізмів і трагедій, супроводжуються детальним самоаналізом. Цей самоаналіз інколи є синхронним описуванню подій (роз'ясненням причин власних рішень і вчинків), а інколи таким, що здійснюється ретроспективно, з позиції оповідача, який споглядає власне минуле та аналізує його крізь призму набутого життєвого й історичного досвіду. Така подвійна оптика дає читачеві можливість одночасно проживати разом із героєм-оповідачем його індивідуальну долю (родинне коло, навчання, кохання, одруження, літературне оточення, літературознавчі зацікавлення, працю в редакціях видавництва, роботу агронома, сімейне життя, арешти, судовий процес) і водночас разом із ним пропускати пережите крізь призму критичного осмислення: морально-етичного, психологічного, історичного, філософського і навіть метафізичного.

Автор констатує: «Даю моїм споминам пливти хаотично з відгалуженнями і напливами побічного» (2024, с. 50), — і це «побічне» є не менш цікавим, адже воно виходить за межі екзистенційних випробувань окремих індивідуумів у простір міркувань загальнолюдського характеру, значимих для розуміння не лише часткового, але й глобального.

Перед очима ніби проходять дитинство автора в селі Хижинці, що на Київщині, війна 1914 року,

зображена крізь призму сімейного сприйняття, революція 1917 року, українське селянське повстання проти німецької окупації 1918 року і драматичні випробування, яких зазнали родина Лаврінків та українське селянство в цілому в перші роки більшовицької влади. Велика увага приділяється опису освітнього процесу, умонастроїв і цікавлень, які панували в тих закладах, де навчався оповідач (Медвинській школі, Уманському садово-агрономічному інституті, Харківському інституті народної освіти, Інституті літератури ВУАН). Найбільш динамічними й цікавими в аспекті впізнавання знайомих імен є спогади, представлені в розділі «Сили звичайнісінької інерції життя». Тут відтворено загальну атмосферу суспільно-політичної і літературно-мистецької ситуації в Україні 1930-х років, висвітлено складну механіку пошуків смисложиттєвих орієнтирів у контексті болісної втрати ілюзій і розчарувань. Спогади Юрія Лаврінченка завжди дуже конкретні, виразні у відтворенні значущих деталей і психологічних нюансів, точно демонструють сутність епохи більшовицького тоталітаризму, дають можливість подивитись на літературний процес 1920–1930-х років очима очевидця, безпосереднього учасника.

Перед читачами розгортаються не лише перипетії складної долі багатьох митців, зокрема Володимира Сосюри, Миколи Хвильового, Павла Тичини, Леся Курбаса, Миколи Куліша, Костя Буревія й інших, на тлі таких глобальних трагедій, як Голодомор, русифікація і репресії, але й філософські роздуми, історіософські коментарі та літературознавчі рефлексії.

Особистий досвід спілкування з літературознавцем Олександром Білецьким, театральним критиком Костем Буревієм, Павлом Тичиною представлений і в третій частині мемуарів, яка має назву «Інші спогади». Автор приділяє велику увагу зображенню зовнішності, характеру, поведінкових манер і темпераменту своїх героїв. Показовим є, приміром, ось такий опис академіка Білецького:

Впадала в очі незмінно елегантна зовнішність Олександра Івановича, насамперед старанно дотриманою чистотою одягу: білосніжна сорочка, живого (хоч не крикливого) кольору краватка, європейський, завжди випрасований, костюм, з верхньої кишені якого виглядав краєчок білої хустинки. Надворі незмінно носив фетровий капелюх, трохи схилений набік. Здавалося, це робило враження навмисного контрасту до байдужості для одягу і його чистоти (а може, і неохайності, дещо характеристичної для більшості людей пореволюційної епохи), і при тому всьому його елегантність не робила враження підкресленої «шикарності». Може тому, що вона була не тільки зовнішня, а й унутрішня — він був справжній джентлмен, який ніколи не казав і не робив того, чого не хотів

від інших. Був охочий до послуг своїм знанням. (2024, с. 248–249)

Водночас портрет особистості Юрій Лаврінченко доповнює змістовним аналізом її поглядів, оглядом наукових ідей і здобутків.

Досить близьким за поєднанням підкреслено суб'єктивного (зображення визначної людини крізь призму власних вражень і емоційного сприйняття) та об'єктивного (науково обґрунтованого, вираженого коментування творчого доробку) є і включений до книги фрагмент про Павла Тичину. Дуже влучну характеристику цього фрагмента пропонує Т. Шестопалова:

Роздуми про Павла Тичину за способом відтворення сприймаються як дослідний есей і тяжіють до наукового літературознавчого дослідження, зумовленого естетичними поглядами Лаврінченка. Предметом його інтересу залишається творчість видатного сучасника — майстра слова, — у зв'язі з реальною особистістю Тичини на тлі тогочасного суспільно-культурного життя. Опис зустрічей, інтерпретація поведінки поета під час цих зустрічей, показ поступового узв'язнення щирих й водночас делікатних стосунків підпорядковано меті піднести Поета в людині, розчавленій антигуманною владою. (2024, с. 20)

До третьої частини укладачі включили й текст промови Юрія Лаврінченка на Шевченківському зібранні ВУАН у Нью-Йорку 29 березня 1981 року під назвою «Подорож у “Шевченків край”». Жанрова унікальність цього матеріалу полягає в тому, що мемуарна стихія (авторські спогади про так звану Шевченківську революцію і організацію «Вільне козацтво», що діяла на Звенигородщині в 1917–1918 роках) тут підпорядковується історіософській концепції Юрія Лаврінченка, яка виростає з апеляції до Шевченкового слова й літературознавчих інтерпретацій окремих мотивів (доля, «доля землі», «невмирущість»), архетипів («козак-невмирака», «мати»).

Згідно з його концепцією, тоталітарна система намагалась «фізичне знищення наперед виправдати знищенням духовним» (2024, с. 277), а українці, чия ідентичність вибудовувалась через твори і за допомогою слова Шевченка, навіть у найскладніших випробуваннях намагались не дозволити «зломити дух». Саме «невмирущість в народі творчості Шевченка» (2024, с. 276) служить джерелом вітальної сили й того, що ми сьогодні називаємо резильєнтністю. Унікаючи «іконописного» культу Кобзаря, Юрій Лаврінченко наголошує, що «дух і боротьба та любов входять у Шевченкові поняття людини» (2024, с. 276). Апеляція до спогадів про «народний збройний відрух організації “Вільного козацтва”», який полягав у «блискавичній, як інстинкт, негайній дії на здійснення основного заповіту Шевченка» (2024, с. 276),

вивершується декількома висновками теоретичного характеру і практичними (науковими) рекомендаціями. До перших належить невербалізована, але імпліцитно присутня в цьому тексті Юрія Лавріненка ідея про органічний зв'язок національної ментальності й етнотипу з ключовими постатями і текстами національної культури. Демонструючи на конкретних історичних прецедентах зв'язок слова й дії, автор по суті пропонує переконливий аргумент на користь слушності тези про «здатність літератури бути культурою в дії», яку через декілька років сформулює представник методології «нового історизму» Луї Монтроз (1989, pp. 15–36). Практичними рекомендаціями можна вважати ті поради, які Юрій Лавріненко дає «найновішій генерації шевченкознавців», — «створити нарешті гідну поета науку шевченкознавства», щоб «з належною інтуїцією й досконалим знанням розкрити загадку “феномену Шевченка”» (2024, с. 277).

Слід відзначити, що за те півстоліття, яке віддає нас від часу написання цього тексту, в українському шевченкознавстві відбулись кардинальні зміни й позитивні зрушення: суттєво трансформувалась дослідницька оптика (Діброва, 2021; Смілянська, 2019; Радишевський, 2014; Пахаренко, 2013), переосмислено такі аспекти, як християнська аксіологія (Плющ, 1986; Росовецький, 2008а; Росовецький, 2008b; Пошибайло, 2013), націєсофська концепція (Нахлік, 2014), інтертекстуальність та інтермедіальність у творчості поета (Генералюк, 2008), систематизовано й осмислено велику кількість раніше невідомих або замовчуваних біографічних фактів і відомостей (Ільницький, 2013; Дудко, 2014), детально вивчено Шевченкову прозу (Боронь, 2015; Боронь 2017) та кореляцію іпостасей «поет» і «художник» у його творчій свідомості (Письменна & Чикайло, 2014; Саранцева & Гаркавенко, 2014). Результатом кропіткої праці багатьох українських і діаспорних шевченкознавців стало шеститомне універсальне наукове довідкове видання — «Шевченківська енциклопедія» (2012–2015).

Повертаючись до другої частини — «Чорна прага», — слід визнати, що вона суттєво відрізняється від попередньої і наступної. Мемуарний первень тут майже втрачає змістову самодостатність, притаманну іншим спогадам, включеним до книги, а служить радше композиційним прийомом — обрамленням історії «про тих двох простих хлопців, з “українського” Таймиру, мужні серця яких не оберталися на кригу ніколи-ніколи» (2024, с. 208). Крім того, він проступає в коментарях-міркуваннях наратора, які супроводжують перипетії трагічного авантюрного сюжету:

Є таке правило для «віддалених таборів ГУЛагу НКВД»: кожен спійманий утікач повинен бути повернений живцем назад до того самого табору, з якого втік. Мета цього — довести наочно в'язням, що від НКВД втекти не

можна. <...> Але ж Баклан і Вовк не тікали. Вони наступали. Їх оригінальність була якраз у тому, що вони «тікали» методом наступу. На це здатні тільки люди сильної волі, безумної відваги, надзвичайного сприту і великої внутрішньої власної гідності. Ці прикмети якоюсь мірою були й у наших двох героїв. Тим гірше для них! Бо таких сильних і видатних не сміє бути в країні рівнорядних рабів. (2024, с. 230)

Автобіографічність обрамлення, лаконічного за формою і насиченого трагічними фактами, надає розповіді, у якій поєднуються елементи пригодницького роману, етнографічної замальовки і міфу про героїв, певної достеменності, притаманної нефікційній літературі. Сюжетна лінія вибудовується навколо неймовірної події — втечі двох відчайдушних в'язнів-побратимів Петра Баклана і Федора Вовка з концтабору Коларгон, їхнього героїчного більш ніж двомісячного виживання в тундрі, і їхнього силоміцьного повернення до Коларгону. Відкритий фінал цієї історії, на думку Тетяни Шестопаолової, «створює альянз безсмертя героїв, які всупереч усьому перемагають смерть. Апеляція до імені Ісуса Христа в кінці спогаду велими промовиста з цієї точки зору» (2024, с. 21).

Висновки. В усіх трьох частинах книги описи пережитого супроводжуються критичними рефлексіями, які нерідко переростають у глибокі роздуми екзистенційного характеру про здатність людини видобувати надію і силу «з власної самовіднови», в історіософську аналітику щодо долі нації та можливостей людського духу, які розкриваються в межових ситуаціях.

Крім того, важливим об'єднувальним чинником виступає авторська інтенціональність, під якою слід розуміти спрямованість творчої свідомості на її власний зміст і здатність цієї свідомості продукувати ціннісно значущі смисли (Husserl, 2000; Маринчак, 2012; Маринчак, 2017). Для Юрія Лавріненка, який постає в дзеркалі власної пам'яті і як об'єкт зображення, і як суб'єкт, що відкриває перед читачем зовнішні причини певних ситуацій і обставин, внутрішню мотивацію та наслідки тих чи інших вчинків, важливо чесно відтворити трагічний досвід, пережитий його поколінням. Відтворити, щоб зберегти пам'ять про історичну катастрофу, яка спіткала Україну в часи більшовицького терору, і щоб через емпатичне переживання й інтелектуальне осягнення цієї катастрофи прокладати шлях до духовного самоздійснення нації.

Аксіологічна значущість задуму Юрія Лавріненка як автора мемуарів та упорядників, завдяки яким ця книга спогадів побачила світ, забезпечується також і тим, що самоздійснення націй прямо пов'язане з відчуттям і переживанням спільної історії, усвідомленням власної ідентичності, конструюванням колективної культурної пам'яті. До всіх цих передумов самоздійснення безпосередній стосунок мають тексти, біля витоків яких

стоїть феномен пам'яті. Цей феномен, за словами Аляйди Ассман, є трансдисциплінарним завдяки різноманіттю його проявів (2024, с. 25), тож є всі підстави говорити про те, що «Мій сад у Арктиці та інші спогади» — книга, яка спроможна стати джерелом аналітичних рефлексій літературознавців, істориків, культурологів, філософів. Водночас можна сподіватись, що для широкого загалу читачів завдяки письменницькому таланту автора вона стане одним із дієвих чинників зміцнення резильєнтності в час війни, адже естетичне ущільнення описуваного досвіду духовного самоствердження в катастрофічних контекстах надає історичному нарративу особливої відчутності, сприяє усвідомленню кореляції власної долі з минулим своєї нації та власної співпричетності й відповідальності за її майбутнє.

Покликання

- Ассман, А. (2012). *Простори спогаду. Форми і трансформації культурної пам'яті* (К. Дмитренко, пер.). Ніка-Центр.
- Боронь, О. (2015). *Поет і його проза: генеза, семантика і рецепція Шевченкової творчості*. Критика.
- Боронь, О. (2017). *Спадщина Кобзаря Дармограя: джерела, типологія та інтертекст Шевченкових повістей*. Критика.
- Галета, О. (2015). Від історії метафори до метафори історії: «Розстріляне відродження» Юрія Лавріненка. У О. Галета, *Від антології до онтології: антологія як спосіб репрезентації української літератури кінця XIX — початку XXI століття* (с. 229–248). Смолоскип.
- Генералюк, Л. (2008). *Універсалізм Шевченка: взаємодія літератури і мистецтва*. Наукова думка.
- Діброва, В. (2021). *Свіжим оком. Тарас Шевченко для сучасного читача*. Білка.
- Дудко, В. (2014). *Тарас Шевченко: джерелознавчі студії*. Критика.
- Жулинський, М. (Голов. ред.). (2012–2015). *Шевченківська енциклопедія* (Тт. 1–6). Інститут енциклопедичних досліджень НАН України.
- Ільницький, М. (2013). Сторінки замовчуваного шевченкознавства. *Вісник НТШ*, 49, 20–23.
- Ісиченко, І. (2013). Сакральний простір «Саду божественних пісень» Григорія Сковороди. *Слово і час*, 1, 52–62.
- Лавріненко, Ю. (2024). *Мій сад у Арктиці та інші спогади*. Простір.
- Луцій, С. (2018). «Відродити історію знищену і відроджену»: Ю. Лавріненко і літературно-критична думка діаспори. *Академперіодика*.
- Маринчак, В. (2012). Авторський інтенціональний синтез у поезії Василя Стуса на тлі християнської аксіології. *Слово і час*, 5, 37–49.
- Маринчак, В. (2017). Інтенціональність літературного твору: ціннісний синтез у катастрофічному контексті. *Слово і час*, 11, 56–64.
- Нахлік, Є. (2014). «І мертвим, і живим, і ненародженим» і самому собі: Шевченкове ословлення минулого, сучасного й майбутнього та власної екзистенції. Інститут Івана Франка НАН України.
- Панченко, В. (2015). *Кільця на дереві*. Кліо.
- Пахаренко, В. (2013). *Шевченко як геній. Природа, своєрідність і стратегії інтерпретації геніяльності поета*. Брама-Україна.
- Письменна, Н., & Чикайло, М. (Уклад.). (2014). *Мовою фарб, голою серця: рек. список літ. до 200-річчя від дня народж. Т. Шевченка*. Львівська обласна універсальна наукова бібліотека.
- Плющ, Л. (1986). *Екзод Тараса Шевченка. Навколо «Москалевої криниці». Дванадцять статтів*. Канадський інститут українських студій.
- Пошибайло, О. (Уклад.). (2013). *Християнське серце Тараса Шевченка: бібліографічний покажчик*. Полтавська обласна бібліотека для юнацтва імені О. Гончара.
- Радішевський, Р. (2014). *Літературознавча шевченкіана діаспори та польська рецепція Т. Г. Шевченка*. Міжнародна школа україністики НАН України.
- Росовецький, С. (2008а). Агіографія християнська в літературній творчості Шевченка. У Ю. Барабаш, О. Боронь, І. Дзюба та ін. (Ред.), *Теми і мотиви поезії Тараса Шевченка* (с. 321–343). Наукова думка.
- Росовецький, С. (2008б). Біблійні мотиви у творчості Т. Шевченка. У Ю. Барабаш, О. Боронь, І. Дзюба та ін. (Ред.), *Теми і мотиви поезії Тараса Шевченка* (с. 344–372). Наукова думка.
- Саранцева, В., & Гаркавенко, О. (Уклад.). (2014). *Мистецька Шевченкіана: рек. бібліогр. покажч.* Полтавська обласна універсальна наукова бібліотека ім. І. П. Котляревського.
- Сверстюк, Є. (2002). Про «Розстріляне відродження» (сучасні рефлексії). У Ю. Лавріненко (Упор.), *Розстріляне відродження: антологія 1917–1933* (с. 968–973). Смолоскип.
- Скрипка, Т. (2020). Пам'ять, що долає океани й час. *Історична правда*, 14.04. <https://www.istpravda.com.ua/articles/2020/04/14/157328/>
- Смілянська, В. (2019). *З поля шевченкознавства: збірник наукових праць*. ФОП Масляков.
- Шатохіна, І. (Реж.). (n. d.). *Розсіяні. Серія 1* [Документальний фільм]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=kb0ABVnPB1c>
- Шатохіна, І. (Реж.). (n. d.). *Розсіяні. Серія 2* [Документальний фільм]. YouTube. [https://www.youtube.com/watch?v=_aX3\]-ifpSc](https://www.youtube.com/watch?v=_aX3]-ifpSc)
- Шатохіна, І. (Реж.). (n. d.). *Розсіяні. Серія 3* [Документальний фільм]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=g0zwtDlnSfE>
- Шестопалова, Т. (2010). *На шляхах синтезу думки*.
- Шестопалова, Т. (2024). Погляд у минуле. У Ю. Лавріненко, *Мій сад у Арктиці та інші спогади* (с. 9–23). Простір.
- Husserl, E. (2000). Ideas pertaining to a pure phenomenology and to a phenomenological philosophy. In *Collected works*. Kluwer Academic Publishers. https://cdn.preterhuman.net/texts/thought_and_writing/philosophy/Husserl,%20Edmund/Husserl%20-%20Ideas%20Pertaining%20To%20A%20Pure%20Phenomenology%20And%20To%20A%20Phenomenological%20Philosophy%20II.pdf
- Montrose, L. A. (1989). Professing the Renaissance: The Poetics and Politics of Culture. In H. A. Veese (Ed.), *The New historicism* (pp. 15–36). Routledge.
- Olney, J. (Ed.). (1980). *Autobiography. Essays Theoretical and Critical*. Princeton University Press. <https://doi.org/10.1515/9781400856312>

References (translated and transliterated)

- Assman, A. (2012). *Prostory spohadu. Formy i transformatsii kulturnoi pamiati* [Spaces of memory: Forms and transformations of cultural memory] (K. Dmytrenko, Trans.). Nika-Centre.
- Boron, O. (2015). *Poet i yoho proza: heneza, semantika i retseptsiia Shevchenkovoї tvorchosti* [The poet and his prose: Genesis, semantics, and reception of Shevchenko's work]. Krytyka.
- Boron, O. (2017). *Spadshchyna Kobzaria Darmohraia: dzherela, ty-pohiia ta intertekst Shevchenkovykh povistei* [The legacy of Darmohrai's Kobzar: Sources, typology, and intertext of Shevchenko's prose]. Krytyka.
- Dibrova, V. (2021). *Svizhyim okom. Taras Shevchenko dlia suchasnoho chytacha* [Fresh eyes: Taras Shevchenko for the contemporary reader]. Bilka.
- Dudko, V. (2014). *Taras Shevchenko: dzhereloznavchi studii* [Taras Shevchenko: Source studies]. Krytyka.
- Haleta, O. (2015). Vid istorii metafory do metafory istorii: "Rozstri-liane vidrodzhennia" Yurii Lavrinenka [From the history of metaphor to the metaphor of history: "Executed Renaissance" of Yurii Lavrinenko]. In O. Haleta, *Vid antolohii do ontolohii: antolohiia yak sposib reprezentatsii ukrainskoi literatury kintsia XIX — pochatku XXI stolittia* (pp. 229–248) [From anthology to ontology: Anthology as a way of representing Ukrainian literature at the turn of the 19th–21st centuries]. Smoloskyp.
- Heneraliuk, L. (2008). *Universalizm Shevchenka: vzaemodiia literatury i mystetstva* [Shevchenko's universalism: Interaction of literature and art]. Naukova dumka.
- Husserl, E. (2000). *Ideas pertaining to a pure phenomenology and to a phenomenological philosophy*. In *Collected works*. Kluwer Academic Publishers. https://cdn.preterhuman.net/texts/thought_and_writing/philosophy/Husserl,%20Edmund/Husserl%20-%20Ideas%20Pertaining%20To%20A%20Pure%20Phenomenology%20And%20To%20A%20Phenomenological%20Philosophy%20II.pdf

- Ilnytskyi, M. (2013). Storinky zamovchovanoho shevchenkoznavstva [Pages of silenced Shevchenko studies]. *Visnyk NTSH*, 49, 20–23.
- Isichenko, I. (2013). Sakralnyi prostir "Sadu bozhestvennykh pisen" Hryhoriia Skovorody [The sacred space of Hryhoriia Skovoroda's "Garden of Divine Songs"]. *Word and Time*, 1, 52–62.
- Lavrinenko, Yu. (2024). *Mii sad u Arktysi ta inshi spohady* [My garden in the Arctic and other memories]. Prostrir.
- Lushchii, S. (2018). "Vidrodyty istoriiu znyshchen i vidrodzhen": Yu. Lavrinenko i literaturno-krytychna dumka diaspori ["To revive the history of destructions and revivals": Yu. Lavrinenko and the literary-critical thought of the diaspora]. *Akademperiodyka*.
- Marynychak, V. (2012). Avtorskyi intentsionalnyi syntez u poezii Vasyliia Stusa na tli khrystyianskoi aksiolohii [Authorial intentional synthesis in Vasylii Stus' poetry in the context of Christian axiology]. *Word and Time*, 5, 37–49.
- Marynychak, V. (2017). Intentsionalnist literaturnoho tvor: tsinnisnyi syntez u katastrofichnomu konteksti [Intentionality of the literary work: Value synthesis in a catastrophic context]. *Word and Time*, 11, 56–64.
- Montrose, L. A. (1989). Professing the Renaissance: The Poetics and Politics of Culture. In H. A. Veese (Ed.), *The New historicism* (pp. 15–36). Routledge.
- Nakhlik, Ye. (2014). "I mertvym, i zhyvym, i nenarodzhenym" i samomu sobi: Shevchenkove oslovlennia mynuloho, suchasnoho y maibutnoho ta vlasnoi ekzystentsii ["To the dead, the living, and the unborn" and to oneself: Shevchenko's address to the past, present, future, and his own existence]. Ivan Franko Institute of the National Academy of Sciences of Ukraine.
- Olney, J. (Ed.). (1980). *Autobiography. Essays Theoretical and Critical*. Princeton University Press. <https://doi.org/10.1515/9781400856312>
- Pakharenko, V. (2013). *Shevchenko yak henii. Pryroda, svoieridnist i stratehii interpretatsii henialnosti poeta* [Shevchenko as a genius. Nature, uniqueness, and strategies of interpreting the poet's genius]. Brama-Ukraina.
- Panchenko, V. (2015). *Kiltsia na derevi* [Rings on the tree]. Clio.
- Pliushch, L. (1986). *Ekzod Tarasa Shevchenka. Navkolo "Moskalevoi krynytsi". Dvanadtsiat stattiv* [The exodus of Taras Shevchenko. Around "Moskal's Well". Twelve articles]. Canadian Institute of Ukrainian Studies.
- Poshybailo, O. (Comp.). (2013). *Khrystyianske sertse Tarasa Shevchenka: bibliografichnyi pokazhchyk*. [The Christian heart of Taras Shevchenko: Bibliographic index]. Poltava Regional Library for Youth named after Oles Honchar.
- Pysmenna, N., & Chykailo, M. (Comp.). (2014). *Movoiiu farb, holosom sertsia: rek. spysok lit. do 200-richchia vid dnia narodzh. T. Shevchenka* [In the language of paints, with the voice of the heart: Recommended reading list for the 200th anniversary of T. Shevchenko]. Lviv Regional Universal Scientific Library.
- Radyshevskyy, R. (2014). *Literaturoznavcha shevchenkiana diaspori ta polska retseptsiia T. H. Shevchenka* [Shevchenko studies of the diaspora and Polish reception of T. H. Shevchenko]. International School of Ukrainian Studies of the National Academy of Sciences of Ukraine.
- Rosovetskyi, S. (2008a). Ahiohrafia khrystyianska v literaturnii tvorchoosti Shevchenka [Christian hagiography in Shevchenko's literary work]. In Yu. Barabash, O. Boron, I. Dziuba et al. (Eds.), *Temy i motyvy poezii Tarasa Shevchenka* (pp. 321–343) [Themes and motifs of Taras Shevchenko's poetry]. Naukova dumka.
- Rosovetskyi, S. (2008b). Bibliini motyvy u tvorchoosti T. Shevchenka [Biblical motifs in T. Shevchenko's work]. In Yu. Barabash, O. Boron, I. Dziuba et al. (Eds.), *Temy i motyvy poezii Tarasa Shevchenka* (pp. 344–372) [Themes and motifs of Taras Shevchenko's poetry]. Naukova dumka.
- Sarantseva, V., & Harkavenko, O. (Comp.). (2014). *Mystetska Shevchenkiana: rek. bibliohr. pokazhch* [Artistic Shevchenkiana: Recommended bibliographic index]. Poltava Regional Universal Scientific Library named after I. P. Kotlyarevsky.
- Shatokhina, I. (Director). (n. d.). *Rozsiani. Serii 1* [Scattered. Series 1] [Documentary film]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=kb0ABBnPlc>
- Shatokhina, I. (Director). (n. d.). *Rozsiani. Serii 2* [Scattered. Series 2] [Documentary film]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=aX3j-ifpSc>
- Shatokhina, I. (Director). (n. d.). *Rozsiani. Serii 3* [Scattered. Series 3] [Documentary film]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=g0zwtDlnSfE>
- Shestopalova, T. (2010). *Na shliakhakh syntezy dumky* [On the paths of synthesis of thought].
- Shestopalova, T. (2024). Pohliad u mynule [A look into the past]. In Yu. Lavrinenko, *Mii sad u Arktysi ta inshi spohady* [My garden in the Arctic and other memories] (pp. 9–23). Prostrir.
- Skrypka, T. (2020). Pamiat, shcho dolaie okeany y chas [Memory that overcomes time]. *Istorychna pravda*, 14.04. <https://www.istpravda.com.ua/articles/2020/04/14/157328/>
- Smilianska, V. (2019). *Z polia shevchenkoznavstva: zbirnyk naukovykh prats* [From the field of Shevchenko studies: Collection of scholarly works]. FOP Masliakov.
- Sverstiuk, Ye. (2002). Pro "Rozstriliane vidrodzhennia" (suchasni refleksii) [On "Executed Renaissance" (Contemporary reflections)]. In Yu. Lavrinenko (Comp.), *Rozstriliane vidrodzhennia: antolohiia 1917–1933* [The Shot Revival: Anthology 1917–1933] (pp. 968–973). Smoloskyp.
- Zhulynskyy, M. (Ed. in chief). (2012–2015). *Shevchenkivska entsyklopediia* (Vols. 1–6) [Shevchenko Encyclopedia]. Institute of Encyclopedic Research National Academy of Science of Ukraine.

Yurii Cherniak

Shevchenko Institute of Literature of NAS of Ukraine, Ukraine

Nataliya Torkut

Zaporizhzhia National University, Ukraine
Shevchenko Institute of Literature of the NAS of Ukraine, Ukraine

YURII LAVRINENKO'S MEMOIR BOOK AS "LIVING MEMORY" THAT CULTIVATES IDENTITY

The object of analysis in this article is the memoir *My Garden in the Arctic and Other Memories* by Yurii Lavrinenko (1905–1987), a well-known representative of the Ukrainian diaspora, intellectual, literary scholar, and publicist. Published in 2024, this book consists of several parts that differ in genre ("My Garden in the Arctic", "Black Blizzard", and "Other Memories"), united by the author's personality and his understanding of the specifics and functions of memoir writing and his values. The part that gave the book its title remained in manuscript form for a long time and is being published for the first time. The scientific novelty of this publication, in which elements of a review are supplemented by literary analysis, is determined not only by the object, but also by the methodology of the study, which is based on the principles of memory studies (M. Halbwachs, P. Nora, J. Assmann, A. Assmann, etc.) and the theory of intentionality (F. Husserl, M. Merleau-Ponty, V. Marynychak, etc.). The purpose of this study is to examine the memoirs of the renowned Ukrainian intellectual Yurii

Lavrinenko in the context of Ukraine's past and present, identifying key ideas that, thanks to the author's literary talent, can serve as axiological resources that strengthen our resilience during wartime.

The results of the study demonstrate that Yurii Lavrinenko accompanies his descriptions of his experiences with critical reflections, which often develop into profound existential musings and historical analyses of the fate of the nation and the possibilities of the human spirit. The modus of memoir writing in this book is determined by the author's intentionality — the focus of creative consciousness on its own content and the ability of this consciousness to produce axiologically significant meanings. The author appears in the mirror of his own memory both as an object of representation and as a subject who reveals to the reader the external causes of certain situations and circumstances, the internal motivation and consequences of certain actions, recreating the tragic experience of his generation. This preservation of the memory of the historical catastrophe that befell Ukraine during the Bolshevik terror allows the reader not only to empathically experience and intellectually comprehend this catastrophe, but also paves one of the paths to the spiritual self-realization of the nation.

Keywords: memory; memoirs; liminality; consciousness; intentionality; reflections; experience; resilience.

Стаття надійшла до редколегії 21.01.2026

Прийнято до публікації 24.03.2026

Опубліковано 31.03.2026

<https://doi.org/10.28925/2311-259x.2026.1.8>
УДК 821.112.2(436)-31Гаус.09:128.5

Юлія Ісапчук

Чернівецький національний університет імені Юрія Федьковича
вул. Коцюбинського, 2, Чернівці, 58002, Україна
 <https://orcid.org/0000-0001-7542-6100>
y.isapchuk@chnu.edu.ua

АНТРОПОЛОГІЧНІ ВИМІРИ ПОВСЯКДЕННЯ ІЗОЛЯЦІЇ В РОМАНІ МАРЛЕН ГАУСГОФЕР «ЗА СТІНОЮ»

Метою розвідки є висвітлення антропологічної специфіки поетики повсякдення в умовах ізоляції людини. Об'єктом дослідження є роман «За стіною» (*Die Wand*, 1963), найвідоміший текст австрійської письменниці Марлен Гаусгофер. Для досягнення мети досліджено феномен бар'єра та його усвідомлення, що проходить кілька етапів сприйняття (від стану первинної розгубленості до тотального ігнорування). Відстежено механізми пристосування жінки-оповідачки до нової реальності та способи комунікації з навколишнім світом. Акцентовано роль фауни для виживання анонімною нараторки на фізичному й ментальному рівнях. Методологічною базою дослідження стали принципи літературознавчої антропології, що включає позиціонування індивідуума за відсутності людей у світі рослин і тварин. Актуальність публікації пов'язана з (пере)прочитанням роману М. Гаусгофер у постпандемічний час із загрозою (пост)апокаліпсису для людства та відсутністю системного опрацювання її творчого доробку в українській германістиці.

Результати дослідження засвідчують, що «За стіною» демонструє авторський інваріант адаптації людини до нового повсякдення в умовах (пост)апокаліпсису. Метафора стіни, локалізована в хронотопі австрійських Альп середини ХХ століття, допомагає письменниці позначити межі «цивілізація — природа» й «соціум — індивідуум». Ізоляція дає можливість переосмислити шаблонні взаємини в суспільстві, а також між людьми і тваринами. Тому перші стосунки підважуються й містять традиційну негативну конотацію в контексті соціальних ролей, другі — не протиставляються, проте отримують новий фокус із позиції комунікації партнерів. Поетика повсякдення з (ретроспективною) саморефлексією нараторки розкриває моделі пристосування живих істот, коли соціальні атрибути людини переоцінюються та формуються нові сенси буття. Перспективи подальшого вивчення «За стіною» М. Гаусгофер полягають у застосуванні порівняльного методу до роману в контексті літератури наукової фантастики (К. Саймак і С. Кінг).

Ключові слова: літературознавча антропологія; поетика повсякдення; ізоляція; (пост)апокаліпсис; «За стіною»; Марлен Гаусгофер.

Вступ. Австрійська письменниця Марлен Гаусгофер (1920–1970) більш відома у німецькомовному просторі перш за все завдяки роману «За стіною» (*“Die Wand”*, 1963). Це був її третій і найуспішніший роман (літературна премія А. Шніцлера) у відносно нетривалій літературній кар'єрі, який по-різному сприймала тодішня критика (Strigl, 2000, S. 257–258). В інтерв'ю 1968 року авторка зазначила, що вважає «За стіною» своєю найважливішою книжкою, наголосивши на малоюмовірності знайти подібний успішний матеріал для майбутніх текстів (Kory, 2020, S. 177). Її літературний наставник, керівник письменницької майстерні «Групи 50», австрійський письменник-репатріант Г. Вайгель дуже позитивно оцінив роман про переконливе зображення прадавньої ситуації і поставив в один ряд із «Втраченими ілюзіями» (*“Illusions perdues”*, 1837–1843) О. де Бальзака та «Більшою надією» (*“Die größere Hoffnung”*, 1948) І. Айхінгер (Duden, 1986, S. 169–172).

На початку 1980-х років творчість М. Гаусгофер згадали і переосмислили в контексті тодішньої популярності феміністичної критики та

жіночого письма. Ця методологічна практика й досі активно застосовується до аналізу її творчого спадку і наприкінці ХХ століття (Brüns, 1998; Frei Gerlach, 1998; Duden, 1986; Morrien, 1996), і на початку ХХІ (Arlaud et al., 2019, S. 111–158; Lange-Kirchheim, 2007). Прикметно, що в подібному зрізі її роман для себе відкрила вітчизняна критика (Улюра, 2020, Кушей, 2022), адже у 2020 році його вперше перекладено українською мовою.

Актуальність (пере)прочитання письменниці в наш час несподівано посилили й два позалітературні чинники. Перший фактор — пандемія, коли замкнутість простору, обмеження пересування і звичної комунікації перетворились на нову реальність буття. Саме в такому ключі можна прочитати роман М. Гаусгофер, використовуючи художні версії міфосценаріїв (Бокшань, 2022). Другий — загроза ядерної війни та відповідних (пост)апокаліптичних наслідків для всього людства. Тому поставлено за **мету** дослідити текст із позицій сучасної літературознавчої антропології, акцентуючи специфіку повсякдення в умовах ізоляції, спричинених діяльністю людини, а також

посилити дискурс довкола творчості авторки в українській германістиці, зважаючи на спорадичні публікації про неї у вітчизняному літературознавстві. Відштовхуватися слід від ідеї, що людина, з погляду антропології, сприймається як створіння, яке прагне вибудувати власний фіктивний світ, переживаючи та трансформуючи дійсність, а також виявляючи здатність до репрезентації Всесвіту (Бартіш et al., 2024, с. 58; Поліщук, 2013, с. 28–29; Тарнашинська, 2009, с. 60), який М. Гаусгофер свідомо локалізувала в часі та просторі.

Виклад матеріалу. В основі зав'язки сюжету лежить фантастичний елемент, пов'язаний із появою невидимої стіни, яка відокремлює нараторку від зовнішнього світу і звичного співіснування з людьми. Схожий композиційний тригер є у творчості американських класиків наукової фантастики (К. Саймака та С. Кінга). Подальший ланцюжок подій після катастрофи, викладений безіменною жіночою фігурою у форматі щоденника-ретроспекції з флешбеками з «нормального» минулого, демонструє спроби саморефлексії особистості в період душевного надриву в класичному реалістичному стилі письма. Читачі впродовж досить монотонного розвитку дії все ж перебувають в очікуванні кульмінації, причому з негативною конотацією. Мова йде не про порятунки і повернення ситуації до апокаліпсису (як-от з допомогою *deus ex machina*), а про руйнування крихкого світу, утвореного в умовах тотальної ізоляції. Тому раптова поява іншої людини привносить тільки агресію і смерть. Відкритий фінал роману додатково увиразнює асоціальність протагоністки, готовність до самотності й боротьби за виживання:

У листопаді, коли вдарила зима, я вирішила написати цю оповідь. Це — остання спроба. Мені забракло б сили всю зиму всидіти за столом, сушачи голову питанням, на яке ніхто, жодна людина в світі, не змогла б відповісти. Писала свої нотатки майже чотири місяці. Тепер я зовсім спокійна. Зазираю лише на маленький крок уперед. Бачу, що це ще не кінець. Життя триває. <...> Спомини, горе й страх, а ще й важка праця, не полишать мене, доки житиму на світі. (2020, с. 291)

У Шайкерт нагадує про своєрідну творчу манеру письменниці залишати читачів у кінці тексту «в позачасовій рамці поза сподіваннями і безнадією» (Duden, 1986, S. 16). Завершення книжки сприймається як найбільш життєствердний епізод на фоні загальної меланхолійної тональності оповіді.

Звісно, «За стіною» можна аналізувати, включаючи національний фактор, попри те, що в романі розкривається загальна проблематика на прикладі австрійського хронотопу і з реалізацією австрійською письменницею. Варто зупинитись на австрійських маркерах зазначеного

тексту, вважаючи важливим враховувати соціально-історичний контекст книжки й постать самої авторки.

М. Гаусгофер створює типовий образ пересічної 40-річної австрійки, яка пережила Другу світову війну і, нещодавно овдовівши, виховує самостійно двох дочок-підліток. Жінка відчувала себе загнаною конячкою, яка зав'язла в рутині та сімейних обов'язках:

Раніше постійно кудись квапилася, бігла, сповнена гарячкової нетерплячості, та всюди, куди прибігала, однаково мусила довго чекати. З таким самим успіхом могла поволеньки додбати до місця призначення. <...> Вочевидь, трималася при житті лише тому, що завжди могла сховатися у лоні своєї родини. Однак останніми роками мені все частіше здавалося, що й найближчі родичі перебігли в стан ворога, а життя посіріло й спохмурніло. (2020, с. 233)

Досить поодинокі спогади розповідачки про сім'ю мають або нейтральний характер (чоловік), або негативний (проблемні підлітки), без називання їхніх імен. Чоловік з'являється їй уві сні та діє як заспокійливе:

Відбивалася і кричала, принаймні мені здавалося, ніби кричала; раптом усі кудись запропастилися, а ліжко різко зупинилося, перестало кружляти. Чиясь постать нахилилася наді мною, я впізнала свого чоловіка. Дуже виразно бачила його й миттю перестала боятися. Знала, що він мертвий, і була дуже рада ще раз побачити його обличчя, рідне й добре людське обличчя, яке я так часто голубила. (2020, с. 261).

Його фігура згадується також в епізоді із золотим годинником (подарунком) як проявом бажання прикрашати дружину.

Образ дітей пов'язаний, мабуть, із завищеними очікуваннями від материнства — маленькі дівчатка поступово виростають і перетворюються в нестерпних тинейджерок:

Коли сьогодні думаю про доньок, завжди бачу їх перед очима п'ятилітніми, і мені здається, що вже тоді вони пішли з мого життя. Напевно, у тому віці всі діти починають іти з життя батьків; вони поволі стають чужими утриманцями. Але відбувається це так непомітно, що майже й не відчуваєш. (2020, с. 40–41)

Та «згодом уже ніколи не бувала щасливою. Усе безнадійно змінилося на гірше, справжнє життя для мене закінчилося» (2020, с. 213). Протагоністка роману, іноді згадуючи їх, усвідомлює, що на них чекає така ж трагічна доля, як і на інших застиглих (мертвих) людей по той бік стіни. Біографка Д. Штрігль, досліджуючи і після смерті

М. Гаусгофер засекречений судовий процес її розлучення, прирівнює «За стіною» до радикальної відповіді письменниці на сімейну кабалу, адже тільки катастрофа звільняє розповідачку від сім'ї (Strigl, 2000, S. 251–252). Загалом жінка відокремлюється від сім'ї, намагаючись усвідомити своє теперішнє становище без зайвих сентиментів про минуле.

Безпосереднє місце дії роману локалізоване в північній частині гірського масиву Альп, що тягнеться на південний схід, де в розпорядженні розповідачки дві долини і полонини. В одній з альпійських долин її застає зненацька стіна. Топографічно ця локація пов'язана з народженням і дитинством М. Гаусгофер у родині лісника (Фрауенштайн, Верхня Австрія) — «універсум зелені і різноманіття живого» (Arlaud et al., 2019, S. 39) — на такий свого роду ідилічний образ покликається письменниця.

Завдяки параноїдальній запасливості чоловіка кузини Луїзи — Гуго Рютлінгера (показово, що тільки ці епізодичні персонажі названі по імені), у чиему мисливському будиночку жінка опиняється, вона забезпечена основними речами для екстрених ситуацій (сірниками, ліками, сіллю тощо). У цьому випадку мова йде про загрозу атомної війни в період ескалації відносин між Заходом і СРСР, а стіну розповідачка спочатку розцінює як найновіший вид зброї масового ураження:

Ідеальна зброя, не нищить землю, убиває лише людей і тварин. Ліпше, звісно, було б, щоб зброя пощадила й тварин, але, мабуть, таке неможливо. Людство, споконвіку ведучи свої війни, ніколи не зважало на тварин. Коли отрута — я уявляла, що це саме отрута — вичерпає свою дію, територію можна буде зайняти. Судячи з вигляду жертв, вони не страждали. З усіх найпекельніших винаходів людства цей видався мені найгуманнішим. (2020, с. 42)

У зв'язку з цим В. Бунцель аналізує «За стіною» в аспекті ненавмисного насильства над природою і цілеспрямованого — щодо культури і людини (Bosse & Ruthner, 2000, S. 116). У наш час роман резонує із загрозою ядерної війни між блоками демократичних і тоталітарних держав.

Поетика заголовка тексту (у німецькому оригіналі — «Стіна», без прийменника «за») (Haushofer, 2005) передбачає інтерпретацію феномена бар'єра, де умовна стіна є рубежем екзистенції та відправною точкою до нової реальності. Вона включає принцип порогу (Predoiu, 2016, S. 72), дуальність і динаміку переходу на рівні структури тексту, перформативність дії (Arlaud et al., 2019, S. 17–38). Р. Баттістон акцентує парадоксальність назв текстів М. Гаусгофер, позаяк часто використовуються метафори закритого простору (стіна, мансарда тощо) з описом ізоляції персонажа-жінки (Arlaud et al., 2019, S. 41).

У романі стіна окреслена спочатку у вигляді «гладкої і холодної перепони, на місці якої мало б бути лише повітря і нічого більше. <...> Начеб віконної шибки» (2020, с. 15). Відомо, що первісна назва романного проекту дійсно містила епітет скляний («Die gläserne Wand»), власне перші п'ять зошитів, однак подальші рукописні екземпляри не мали такого заголовка (пор. Bosse & Ruthner, 2000, S. 48; Strigl, 2000, S. 244–246; Strigl, 2004). Проте метафора скла якнайкраще описує першу зустріч із невидимим об'єктом, що перешкоджає руху.

Після випадкового доторку до цього бар'єра відбувається його номінативна ідентифікація: «За стіною — я почала звикати називати цю дивовижу стіною, бо якось же треба її називати, якщо вже вона тут опиналася» (2020, с. 16). Подальший безпосередній контакт із перешкодою викликає подвійну реакцію: з одного боку, природний страх невідомого й незрозумілого, що супроводжується фіксацією першої жертви (мертвого повзика), з іншого — гнів у формі невдалого наміру зруйнувати її ударом кулака. Наступні дії нараторки — візуалізація об'єкта: «Такого явища, як стіна, просто не може існувати. Та якщо вона все ж таки тут, то позначення зеленим гіллям стало першою спробою поставити її на місце» (2020, с. 30) — демонструють прийняття і потребу позначити конкретні матеріальні маркери безформної непробивності.

Після нетривалих роздумів про причини появи стіни читачі переконуються в спокійній готовності розповідачки прийняти чужорідний елемент, який, безперечно, скоригує спосіб її подальшого буття:

Стіна стала частиною мого життя, і я тижнями можу не згадувати про неї. А коли й згадую, вона здається мені нітрохи не страшнішою за цегляний мур чи садовий паркан, який перегороджує шлях. Та й що в ній аж такого надзвичайного? Річ із матеріалу, складу якого я не знаю. Таких речей у моєму житті була сила-силенна. Стіна змусила мене почати нове життя, але по-справжньому мене хвилює те, що й раніше: народження, смерть, пори року, зростання і тлін. Стіна — ні мертва, ні жива; насправді, мені до неї байдуже, тому-то вона мені й не сниться.

Одного дня доведеться таки за неї взятися, бо не хочу скінити тут усе життя. Але поки що й чути про неї не бажаю. (2020, с. 156–157)

За два з половиною роки вимушеної ізоляції відбулась очевидна еволюція в сприйнятті стіни — від стану первинної розгубленості до тотального ігнорування.

Отож авторка зосереджується на зображенні людської екзистенції за стіною, що вдало підкреслює український варіант перекладу книжки, пересуваючи акцент із феномена бар'єра ізоляції на механізми адаптації людини до нової реальності.

У зв'язку з цим цілком виправдано інтерпретувати роман як жіночу модифікацію робінзонади (Arlaud et al., 2019, S. 127–142; Bosse & Ruthner, 2000, S. 193–205; Roebing, 1998; Torke, 2011), що суголосно класичній транзитивній сюжетній моделі психологічної робінзонади (Попов, 2004).

Переживши момент зіткнення зі стіною, жінка для внутрішнього самозахисту заглиблюється в одноманітний сільський побут, коли виснажлива праця відганяє нав'язливі думки. Поетика повсякдення (Тарнашинська, 2021) наочно проявляється в детальному розпорядку дня з облаштуванням житла (мисливського будиночка із прибудовами та колиби в горах), буквальною боротьбою за врожай картоплі й бобових, полюванням на звірів і доглядом за домашніми тваринами, заготівлею сіна та дров на зиму. Безумовні метаморфози міської мешканки, яка спростається заощадити і згодом збільшити свої запаси харчів, відтіняють буденні радощі людини, відрізаної від цивілізації: епізоди ласування солодкою малиною і забутим смаком хліба, дрімоти на сонці та милування зоряним небом. Неспішне споглядання навколишньої краси, особливо на альпійській полонині, дарує (нічне) відчуття безмежного спокою, зникає страх темряви: «Ніч зовсім не була чорною, а дуже гарною, я її полюбила. <...> Я оберталася спиною до стіни й засинала. Уперше в житті почувалася умиростворена, не вдоволеною чи щасливою, а саме умироствореною» (2020, с. 200).

Інакше сприймаються і буквально проживаються звичайні явища природи, пов'язані зі зміною пір року (дощ, сніг, мороз, відлига тощо), які тепер визначають наміри людини відповідно до циклічності сезонів. Примітні фрагменти з грозою, спочатку в долині, а потім високо в горах, зіставлення її з міською зливою — непомітною, безпечною і затишною за товстими шибками. Тут стихія накриває нараторку з головою, коли після глухої темряви «потім на довгу хвилину запала тиша, страшніша, ніж громова канонада. Здавалося, ніби над нами, широко розставивши ноги, нависає велетень, замахується вогненным молотом, щоб луснути ним по нашому крихітному іграшковому будиночку» (2020, с. 94). Протагоністка роману поступово і досить вправно вибудовує необхідні моделі поведінки, докладаючи максимум зусиль, щоб вижити в спартанських умовах. У такий спосіб проявляється авторський варіант антропології повсякдення в умовах ізоляції, де жінка бере повну відповідальність за своє існування, позбувшись псевдоопіки соціальних інституцій.

Вимушена відстороненість від людської суєти ставить перед нараторкою ряд традиційних онтологічних і есхатологічних питань, про які вона раніше не мала часу розмірковувати. Жінка мислить в аспекті архаїчних міфологічних категорій — бінарних опозицій (початок — кінець, життя — смерть), створює космос із хаосу минулого життя (Бокшань, 2022, с. 15). У цьому випадку щоденникові нотатки замінюють можливість звичного

спілкування і стають однією з форм ізольованої комунікації індивідуума з гіпотетичним співрозмовником або зі своїм прихованим «Я»:

Іноді намагаюся поводитися наче робот: зроби це, іди туди, не забудь залагодити оте. Допмагає, на жаль, лише на короткий час. Поганий з мене робот, я, попри все, залишаюся людиною, яка думає і відчуває, не може відвикнути думати й відчувати. Тому й пишу оці записки про все, що тут сталося. І мені байдуже, з'їдять їх миші чи ні. Пишу заради самого писання, бо якщо нема з ким розмовляти, доводиться вести безкінечну розмову з собою. Більше ніяких спогадів не буде, бо коли я допишу свої нотатки, в хаті не зостанеться ані клаптика паперу, на якому можна писати. (2020, с. 222–223)

Результати самоаналізу протагоністки роману стосуються також визначення свого гендеру та віку як антропологічних ознак соціальності людини. Природно, що інший ритм життя з переважанням важкої фізичної праці та одноманітного харчування на тлі внутрішніх переживань екстраситуації — усе це в комплексі — позначається на статурі та сприйнятті власної тілесності. Звабливу жіночність округлих форм замінили хлоп'яча худорлявість і мускулістість, кучері і прикраси — безформна стрижка і мозолисті руки, тіло трансформувало місячні цикли; на подив жінки, вона мала молодший вигляд. Зміни на рівні фізіології спричинили розпливчастість ідентифікації: «Іноді я почувалася дитиною, яка збирає суниці, іноді — парубком, який ріже дрова, а сидячі на лавці з Перлінкою на шпичкуватих колінах і дивлячись на призахідне сонце, — дуже старою безстатевою істотою» (2020, с. 85). Постійний контакт із природою і фактор асоціальності дав змогу прирівняти себе до її частини: «Не бридка, але й не вродлива; більше схожа на дерево, ніж на людину, — такий собі впертий стовбурець, котрий щосили хапається за життя» (2020, с. 85). З'явилася усвідомленість власного шляху, коли тягар відповідальності (згідно з інструкціями соціальних інституцій) з «гармидером» у голові і внутрішньою невдоволеністю індивідуума стає зайвим і смішним. Порівнюючи себе теперішню з дилетанткою з минулого життя, жінка щиро сподівається використати цей шанс, щоб пізнати своє справжнє «Я».

Кульмінаційний момент внутрішньої метаморфози протагоністки роману відбувається впродовж другого літа серед альпійських лук. Таким прийомом М. Гаусгофер підкреслює координати антиномій «верх — низ» і «цивілізація — природа». Саме на полонині після одноманітної тяжкої праці жіноча фігура часто занурюється у внутрішній світ. Стан медитації кореспондує з простором над світом людей, коли вона ототожнюється з відстороненим глядачем людських ігор в імітацію. «Час, проведений на лавці перед колибою, був справжнім життям, моїм особистим

досвідом, однак недосконалим досвідом. Думки завжди випереджували побачене очима й спотворювали реальну картину світу» (2020, с. 221) — до такого суперечливого висновку приходять розповідачка. Очевидно, жінку лякає занадто глибоке занурення в себе, здатне посилити меланхолію і загострити почуття самотності. Оніричні моменти в тексті інтенсифікують її напівмаячний стан, коли від реальності із застиглими по той бік стіни людьми і тваринами не рятує сподівання на хепі-енд, а сни наяву або нічні жажіття лише поглиблюють емоційну настроєвість, залишаючи без відповіді болісні питання.

Окрім терапевтичної фіксації на папері подій своєї ізольованої екзистенції (Battiston, 2010), відлюдниці М. Гаусгофер допомагають вижити тварини. Зокрема, Ш. Гербрехтер пропонує поглянути на роман, плавно переходячи від тваринного та екологічного письма (*écriture animale* та *écriture écologique*) до екографії (*Ökographie*) (пор. Arlaud et al., 2019, S. 75–92; Herbrechter, 2014). За відсутності розмаїтої «людської» персонифікації тварини виконують функцію заміщення, постають основними персонажами поряд із безіменною розповідачкою. «Мені спадає на думку, що я ніде не називала свого імені. То хай так і буде! Ніхто мене ним не називає, отже, його не існує. І не бажаю, щоб одного дня моє ім'я з'явилося у глянцевиx журналах переможців» (2020, с. 45–46). К. Шмід'ель та Д. Штрігль указують на початкову наявність у протагоністки імені Іза (Isa), виходячи з рукописного варіанта умовно першої частини роману (Schmidjell, 2000; Strigl, 2000, S. 244–246).

Проте анонімність центральної фігури може стерти межу між нею і авторкою, частково акцентуючи біографічний метод інтерпретації тексту. Воднораз автономність нараторки є константою оповіді, оскільки сприяє поляризації авторки та персонажів, авторки й читача, а також корельює антропологічну спрямованість тексту (Мацевко-Бекерська, 2010, с. 202–204). На додачу, у цьому випадку, підкреслюється антропологічний інструментарій дослідження світу тварин (Кна́рек, 2019; Фесенко, 2011, с. 3), образи яких детально прописані.

«Зі мною залишилися самі лиш тварини, і я почувалася головою нашої чудернацької сімейки» (2020, с. 48). До постійної компанії відлюдниці належать корова Белла (символ материнства й вітальності) та Кішка (символ жіночої непокори і самостійності), гармонійно доповнюючи характери одна одною. Пізніше до них, на деякий час, доєднуються кошенята Перлінка і Тигрик, а згодом — теля Бичок. Вони з'являться в житті жінки через появу стіни, у пошуках прихистку в людини. Ще одного члена постапокаліптичної спільноти (пса Рися) вона знає зі свого «минулого» життя, і він починає виконувати роль її поводиря.

Вибір представників бестіарію не був випадковим та обмежується домашніми тваринами.

Гарна сіро-брунатна корівка, витончена, з круглими бочками й, на перший погляд, зовсім молода тваринка. Те, як вона крутила на всі боки головою, обскубуючи листя з кущів, нагадало мені граційну, юну жінку, яка через плече кокетливо стріляє поглядом вологих карих очей. Я відразу полюбила корову, вона так невимовно тішила око. (2020, с. 36–37)

Белла стає і даром (годувальниці), і важким випробуванням для розповідачки, позаяк вимагає постійного трудомісткого догляду (від щоденного доїння до народження телятка). Вона незмінно тривожиться про майбутнє корівки-сестри у випадку власної смерті, і ця нестерпна думка мотивує її не здаватись.

Поява на світ Бичка стає викликом для непередбаченої міської мешканки, але подальший стан блаженства двох матерів (тварини і людини) все компенсує. «Може, з часом він і став би диким та некерованим, але тоді це було просто велетенське телятко, довірливе, грайливе, яке понад усе любило смачно поїсти» (2020, с. 230).

Кішка-приблуда, яка часом супроводжується епітетом «стара», на протигагу своїм кошеняткам завжди була недовірлива: «Худюща, сіро-чорна смугаста сільська кицька, виголодніла і промокла, вона попри все готова була боронити своє життя і кігтями, і зубами» (2020, с. 49). Вона привернула увагу своєю зовнішністю (особливо очима бурштинового кольору) і постійно демонструвала незалежний характер (в епізоді з утечею з полонини), властивий її котячій натурі.

Народжена від неї кицька Перлінка, пухнаста, з чудовим біло-рожевим хутром, що нагадує ангорську породу, але більш поступливим характером, «розкішна казкова принцеса» (2020, с. 112), від самого початку була приречена на загибель, зважаючи на свою показну красу серед дикої природи. Кіт Тигрик, що залишився з наступного приплуду, «збиточний, спраглий моєї любові, завжди веселий і брикучий» (2020, с. 201–202), також недовго зміг зворушувати жінку. Стара кішка виявилася більш живучою в порівнянні зі своїми дитинчатами і залишилася поруч із нараторкою: «Насправді, вона більше потрібна мені, ніж я їй. Я можу з нею розмовляти, гладити; її тепло крізь долоні просочується в моє тіло й сповнює втіхою і розрадою. Ні, не думаю, що Кішка потребує мене так само, як я її» (2020, с. 52). Можна припустити, що смерть молодого покоління, яке не знало життя за межами цього гетто, свідчить про непристосованість живих істот до нових реалій.

Найближчим для протагоністки роману був мисливський пес (баварський гончак) Рись, із темним рудо-брунатним хутром і добрими карими очима. Своє дивне прізвисько він отримав за місцевим звичаєм: саме так тут було прийнято називати всіх мисливських собак. Уважний слухач, невтомний супутник прогулянок до лісу, життєрадісний утішник і добросердий захисник, він став

справжнім другом і джерелом оптимізму для своєї за природою невеселої господині. Тому загибель собаки внаслідок зустрічі з незнайомцем не сприймається як чергова втрата, подібно до Перлінки, Тигрика та Бичка (останній виявився теж його жертвою), і прирівнюється до вселенської катастрофи:

Нема вже більше Рися, нема мого друга й охоронця, а спокуса злитися з білим супокоем, де немає болю, дуже велика. <...> Він був моїм шостим органом чуття. Мені мовби щось ампутували, коли його не стало. Чогось бракує і завжди бракуватиме. <...> Найгірше, що без Рися я почувалася по-справжньому самотньою. (2020, с. 155)

Загалом фігура собаки — наскрізний образ у прозі М. Гаусгофер, він часто порівнюється з образом чоловіка-партнера (Brüns, 1998, S. 77–80), тобто засвідчує можливість паритетних стосунків у парі.

Отож чужинець руйнує своєю несподіваною появою крихкий світ, побудований на довірі й любові, у якому жінка відчуває відповідальність за приручених тварин і диких звірів, яких вона підгодовує. Вона болісно переживає кожен втрату своїх домашніх улюбленців, але чітко усвідомлює: «Виходу немає: доки в лісі є хоч одна жива істота, яку я можу полюбити, я її любитиму; а якщо одного разу справді нікого не залишиться, я перестану жити» (2020, с. 168–169). Розповідка намагається зрозуміти Іншого, можливо, ще одного випадково вцілілого, як і вона, і доходить висновку: «Співчуття — єдина форма любові, що залишилася у мене до людей» (2020, с. 197), що свідчить не на користь останніх.

Варто також враховувати антипатріархальну спрямованість творчості М. Гаусгофер, де фігура чоловіка часто прирівнюється до винуватця і вбивці (Frei Gerlach, 1998; Lange-Kirchheim, 2007). Видається, що вимушене вбивство незнайомця загоєтьє приховану мізантропію відлюдниці, яку вона поступово усвідомлює й остаточно приймає. Антропоцентризм замінюється біоцентризмом: людина не просто опиняється поруч з іншими живими істотами, а втрачає свій статус надістоти. Тому тварина в авторки прирівнюється до рівноцінного партнера, причому емпатичного і розумного, на відміну від не завжди розсудливої людини (Knárek, 2019, с. 57–58).

Нараторка позиціює себе миролюбною особою, домосідкою-фаталісткою. Жінка з відразу полює на диких звірів у лісі, позаяк вони з Рисем потребують м'яса при досить незбалансованому та мізерному раціоні:

Намагалася уявити відчуття людини, яка любить полювання. І не змогла... Волоски на руках ставали дибки, а в роті пересихало від обридження. Вочевидь, таким треба було

народитися. Я навчилася оббілювати тушу швидко й вправно, але звикнути ніколи не зможу. Довго лежала без сну в тріскотливій темряві й думала про маленьке серце, яке в спаленьці наді мною замерзло на шматок криги. (2020, с. 146)

У романі чітко розпізнається заклик «Не вбивати!», що є одним із лейтмотивів творчості письменниці. Тому думка про те, що «нема природнішого почуття, аніж любов. Вона полегшує життя і тому, хто любить, і тому, кого люблять. Ось тільки треба було б вчасно збагнути, що це — єдиний шанс, наша єдина надія на краще життя» (2020, с. 251), допомагає подолати умовні межі між людиною і тваринами, радикально переглядаючи традиційні форми їхньої взаємодії.

Не менш важливим образом у романі М. Гаусгофер виступає біла ворона. Птаха кореспондує зі своїм семантичним забарвленням, прирівнюється до вигнанця серед інших чорних родичів. Вона пов'язана також із загиблю Перлінкою, оскільки білий колір кішки смертельно небезпечний у дикій природі (Predoiu, 2016, S. 84). Спочатку розповідка зневажливо ставилася до зграї ворон, згадуючи їх перебування в місті на смітниках, що викликають природне відчуття огиди. Проте за стіною, підгодовуючи санітарів лісу, протагоністка роману захоплюється їхнім мегатерпінням: «Якому майже нема чого сподіватися, яке просто чекає, готове прийняти будь-що: і добро, і зло» (2020, с. 252), — і подумки приміряє на себе роль стоїка. Отже, спілкування з птахами допомагає людині витримати випробування в лісовому гетто.

Повертаючись до фігури білої ворони, варто підкреслити її чужість для зграї. Письменниця створює аналогію сприйняття Іншого, коли бути іншим прирівнюється до небезпеки для решти «нормальних». Через несхожість із більшістю біла ворона вкрай близька нараторці, свого роду її alter ego:

Не розумію, чому вони не приймають її у зграю. Для мене вона найгарніша з-поміж усіх, а представники її виду вважають альбіноську потворною. Я бачу, як вона самотньо сидить на своїй ялиці, задивившись на галявину, — сумне бідачесько, якого й на світі не мало б існувати. Біла ворона... <...> Їй не збагнути, чому вона вигнанець, бо не відає іншого життя. Назавжди залишиться самотницею, яка людини боїться менше, ніж своїх чорних посестер. Можливо, нею так гордують, що навіть брідяться задзьобати насмерть. (2020, с. 266)

В алегоричній формі М. Гаусгофер зображує відстороненість і самотність людини-маргінала в сучасному соціумі серед фальшивої спільності однакових екземплярів.

Попри це відокремленість для вигнанця означає шанс на пристосування до нової реальності,

коли багато чого залежить не від суспільства як інституції контролю, а від них самих. Й. Хофанець, застосовуючи теорію третього простору Е. Соїя, розглядає ізоляцію нараторки як інструмент інтеграції, а деконструкцію кордонів між людьми і тваринами — простором спільності між ними при усвідомленні їхньої природної диференціації (Chovanec, 2014), з чим варто погодитись.

Нотатки жінки закінчуються фразою про білу ворону, яка чекає на неї. Як видається, пташка-альбінос утілює надію, адже вона з'являється третьою осені, коли розповідачка внутрішньо змиряється з факторами, що не залежать від неї, і починає просто жити, не зважаючи на майбутні труднощі:

Я мало чим можу їй допомогти. Рештки з мого столу, можливо, продовжать життя, котре продовжувати й не варто. Та я хочу, щоб біла ворона жила, інколи навіть мрію, що в лісі з'явиться ще одна альбіночка і вони знайдуться між собою. Не вірю в таку можливість, але дуже хотілось би. (2020, с. 266)

Ірраціональне бажання є однією з форм міфологічної свідомості й виявляється сильнішим за раціональне мислення, проте, як і у випадку зі стіною, воно полегшує людині проживання ізолятивного повсякдення.

Висновки та перспективи дослідження. Роман М. Гаусгофер «За стіною» являє собою незвичайний варіант адаптації людини до нової реальності в умовах катастрофи та/або постапокаліпсису в хронотопі австрійських Альп середини ХХ століття. Метафора стіни допомагає письменниці позначити межу між соціумом та індивідумом, цивілізацією й природою. Тотальна ізоляція дає можливість по-новому поглянути на шаблонні взаємини в суспільстві, а також між людьми і тваринами. Якщо перші стосунки підважуються і містять традиційну негативну конотацію в контексті соціальних ролей, то другі не протиставляються, а кардинально переосмислюються з позиції комунікації партнерів. Поетика повсякдення з (ретроспективною) саморефлексією анонімної нараторки розкриває механізми і моделі пристосування живих істот в аспекті літературознавчої антропології, коли соціальні атрибути людини переоцінюються та формуються нові сенси буття.

Доцільним видається проаналізувати «За стіною» як у компаративістському ключі, так і в аспекті сайнсфікшн, зважаючи на схожий композиційний тригер у романах К. Саймака «Всяке тіло є травою» (*All Flesh is Grass*, 1965) та С. Кінга «Під куполом» (*Under the Dome*, 2009).

Покликання

Бартіш, С., & Деркач, Г. (2024). Теоретичні засади антропологічного підходу в літературознавстві. *Studia Methodologica*, 57, 51–60. <https://doi.org/10.32782/2307-1222.2024-57-5>

- Бокшань, Г. (2022). Літературна проєкція пандемії в романі Марлен Гаусгофер «За стіною». *Літературний процес: методологія, імена, тенденції*, 20, 14–19. <https://doi.org/10.28925/2412-2475.2022.20.2>
- Гаусгофер, М. (2020). *За стіною* (Н. Іваничук, пер.). Видавництво Старого Лева.
- Кушей, К. (2022, 8 лютого). Про стіни матеріальні і безтілесні. *Листи до приятелів*. <https://lysty.net.ua/zastinoyu>
- Мацевко-Бекерська, Л. (2010). Наратив як форма антропологізації літературного твору. *Питання літературознавства*, 80, 199–210.
- Поліщук, Я. (2013). Антропологічна перспектива в літературознавстві. *Філологічні семінари*, 16, 26–31.
- Попов, Ю. (2004). Робінзонада: традиційна сюжетна модель. *Традиційні сюжети та образи* (с. 247–264). Місто.
- Тарнашинська, Л. (2009). Літературознавча антропологія: новий методологічний проєкт у дзеркалі філософських аналогій. *Слово і час*, 5, 48–61.
- Тарнашинська, Л. (2021). Естетика потрясіння у контексті актуального повсякдення. *Сучасні літературознавчі студії*, 18, 143–152. <https://doi.org/10.32589/2411-3883.18.2021.247020>
- Улюра, Г. (2020, 14 листопада). Жінка за стіною [Рецензія на кн.: Гаусгофер М. За стіною / Переклад Н. Іваничук. Львів: Видавництво Старого Лева, 2020. — 296 с.]. *Збруч*. <https://zbruc.eu/node/101558>
- Фесенко, В. (Ред.). (2011). *Сучасні літературознавчі студії. Вип. 8: Топос тварин як антропологічне дзеркало*. Вид. центр КНЛУ.
- Arlaud, S., Lacheney, M., Lajarrige, J., & Cardonnoy du, é. L. (Hg.) (2019). *Dekonstruktion der symbolischen Ordnung bei Marlen Haushofer: "Die Wand" und "Die Mansarde"*. Frank und Timme.
- Battiston, R. (2010). Marlen Haushofer: écrire pour transcender sa condition de femme. *Germanica*, 46, 61–72. <https://doi.org/10.4000/germanica.1050>
- Bosse, A., & Ruthner, C. (Hg.). (2000). "Eine geheime Schrift aus diesem Splitterwerk enträtseln..." *Marlen Haushofers Werk im Kontext*. Francke Verl.
- Brüns, E. (1998). *Außenstehend, ungelenkt, kopfüber weiblich. Psychosexuelle Autorpositionen bei Marlen Haushofer, Marieluise Fleißer und Ingeborg Bachmann*. J. B. Metzler. <https://doi.org/10.1007/978-3-476-03739-8>
- Chovanec, J. (2014). Marlen Haushofers "Die Wand" als Third Space. *Sprachkunst. Beiträge zur Literaturwissenschaft*, 45(1), 15–30. https://doi.org/10.1553/spk45_1s15
- Duden, A. (Hg.). (1986). "Oder war da manchmal noch etwas anderes?" *Texte zu Marlen Haushofer*. Neue Kritik.
- Frei Gerlach, F. (1998). *Schrift und Geschlecht. Feministische Entwürfe und Lektüren von Marlen Haushofer, Ingeborg Bachmann und Anne Duden*. Erich Schmidt Verlag.
- Haushofer, M. (2005). *Die Wand*. Residenz Verlag.
- Herbrechter, St. (2014). "Nicht, daß ich fürchtete, ein Tier zu werden..." *Ökographie in Marlen Haushofers "Die Wand"*. *Figurationen*, 15(1), 41–55. <https://doi.org/10.7788/figurationen-2014-0106>
- Knápek, P. (2019). Marlen Haushofer: "Die Wand" unter der Perspektive der Cultural and Literary Animal Studies. *Acta Facultatis Philosophicae Universitatis Ostraviensis. Studia Germanistica*, 25(1), 53–61.
- Kory, B. P. (2020). Zum hundertjährigen Marlen Haushofer Jubiläum. Die Zeiterfahrung in Haushofers Roman "Die Wand". *Temeswarer Beiträge zur Germanistik*, 17, 177–200.
- Lange-Kirchheim, A. (2007). Zur Konstruktion von Männlichkeit bei Autorinnen: Marlen Haushofer, Ingeborg Bachmann, Elfriede Jelinek. *Freiburger Zeitschrift für GeschlechterStudien*, 21: *Männer und Geschlecht*, 255–280. <https://doi.org/10.25595/1862>
- Morrien, R. (1996). *Weibliches Textbegehren bei Ingeborg Bachmann, Marlen Haushofer und Unica Zürn*. Königshausen, Neumann.
- Predoiu, G. (2016). Raumkonstellationen in Marlen Haushofers Roman "Die Wand". *Germanistische Beiträge*, 38, 66–88.
- Roebing, I. (1989). "Ist «Die Wand» von Marlen Haushofer eine weibliche Robinsonade?" *Diskussion Deutsch*, 20(105), 48–58.
- Schmidjell, C. (2000). Zur Werkgenese von "Die Wand" anhand zweiter Manuskripte. In A. Bosse, & C. Ruthner (Hg.), "Eine geheime Schrift aus diesem Splitterwerk enträtseln..." *Marlen Haushofers Werk im Kontext* (SS. 46–49). Francke Verl.
- Strigl, D. (2000). *Marlen Haushofer. Die Biographie*. Claassen.

- Strigl, D. (2004, Juli). "Die Wand" (1963) — Marlen Haushofers Apokalypse der Wirtschaftswunderwelt. *TRANS. Internet-Zeitschrift für Kulturwissenschaften*, 15. https://www.inst.at/trans/15Nr/05_16/strigl15.htm
- Torke, C. (2011). *Die Robinsonin. Repräsentationen von Weiblichkeit in deutsch- und englischsprachigen Robinsonaden des 20. Jahrhunderts*. V&R Unipress.

References (translated and transliterated)

- Arlaud, S., Lacheny, M., Lajarrige, J., & Cardonnoy du, é. L. (Hg.) (2019). *Dekonstruktion der symbolischen Ordnung bei Marlen Haushofer: "Die Wand" und "Die Mansarde"*. Frank und Timme.
- Bartish, S., & Derkach, H. (2024). Teoretichni zasady antropologichnoho pidkhotu v literaturoznavstvi [Theoretical basis of the anthropological approach in literary studies]. *Studia Methodologica*, 57, 51–60. <https://doi.org/10.32782/2307-1222.2024-57-5>
- Battiston, R. (2010). Marlen Haushofer: écrire pour transcender sa condition de femme. *Germanica*, 46, 61–72. <https://doi.org/10.4000/germanica.1050>
- Bokshan, H. (2022). Literaturna proieksiia pandemii v romani Marlen Haushofer "Za stinoiu" [Literary projection of Pandemic in Marlen Haushofer's novel "The Wall"]. *Literary Process: Methodology, Names, Trends*, 20, 14–19. <https://doi.org/10.28925/2412-2475.2022.20.2>
- Bosse, A., & Ruthner, C. (Hg.). (2000). "Eine geheime Schrift aus diesem Splitterwerk enträteln..." *Marlen Haushofers Werk im Kontext*. Francke Verl.
- Brüns, E. (1998). *Außenstehend, ungelent, kopfüber weiblich. Psychosexuelle Autorpositionen bei Marlen Haushofer, Marieluise Fleißer und Ingeborg Bachmann*. J. B. Metzler. <https://doi.org/10.1007/978-3-476-03739-8>
- Chovanec, J. (2014). Marlen Haushofers "Die Wand" als Third Space. *Sprachkunst. Beiträge zur Literaturwissenschaft*, 45(1), 15–30. https://doi.org/10.1553/spk45_1s15
- Duden, A. (Hg.). (1986). "Oder war da manchmal noch etwas anderes?" *Texte zu Marlen Haushofer*. Neue Kritik.
- Fesenko, V. (Ed.). (2011). *Suchasni literaturoznavchi studii. Issue No. 8: Topos tvaryn yak antropologichne dzerkalo* [Contemporary literary studies. Issue No. 8: The topos of animals as an anthropological mirror]. Vyd. tsentr KNLU.
- Frei Gerlach, F. (1998). *Schrift und Geschlecht. Feministische Entwürfe und Lektüren von Marlen Haushofer, Ingeborg Bachmann und Anne Duden*. Erich Schmidt Verlag.
- Haushofer, M. (2005). *Die Wand*. Residenz Verlag.
- Haushofer, M. (2020). Za stinoiu [The Wall] (N. Ivanychuk, trans.). Vydavnytstvo Staroho Leva.
- Herbrechter, St. (2014). "Nicht, daß ich fürchtete, ein Tier zu werden..." Ökographie in Marlen Haushofers "Die Wand". *Figurationen*, 15(1), 41–55. <https://doi.org/10.7788/figurationen-2014-0106>
- Knápek, P. (2019). Marlen Haushofer: "Die Wand" unter der Perspektive der Cultural and Literary Animal Studies. *Acta Facultatis Philosophicae Universitatis Ostraviensis. Studia Germanistica*, 25(1), 53–61.
- Kory, B. P. (2020). Zum hundertjährigen Marlen Haushofer Jubiläum. Die Zeiterfahrung in Haushofers Roman "Die Wand". *Temeswarer Beiträge zur Germanistik*, 17, 177–200.
- Kushei, K. (2022, February 8). Pro stiny materialni i beztiliesni [On material and immaterial walls]. *Lysty do pryiateliv*. <https://lysty.net.ua/zastinoyu>
- Lange-Kirchheim, A. (2007). Zur Konstruktion von Männlichkeit bei Autorinnen: Marlen Haushofer, Ingeborg Bachmann, Elfriede Jelinek. *Freiburger Zeitschrift für GeschlechterStudien*, 21: Männer und Geschlecht, 255–280. <https://doi.org/10.25595/1862>
- Matsevko-Bekerska, L. (2010). Naratyv yak forma antropologizatsii literaturnoho tvoriv [Narrative as a form of anthropologisation of a literary work]. *Problems of literary criticism*, 80, 199–210.
- Morrien, R. (1996). *Weibliches Textbegehren bei Ingeborg Bachmann, Marlen Haushofer und Unica Zürn*. Königshausen, Neumann.
- Polishchuk, Ya. (2013). Antropologichna perspektyva v literaturoznavstvi [Anthropological perspective in literary studies]. *Filologichni seminarji*, 16, 26–31.
- Popov, Yu. (2004). Robinsonada: tradytsiina siuzhetna model [Robinsonade: a traditional plot model. Traditional plots and images]. *Tradytsiini siuzhety ta obrazy* (pp. 247–264). Misto.
- Predoiu, G. (2016). Raumkonstellationen in Marlen Haushofers Roman "Die Wand". *Germanistische Beiträge*, 38, 66–88.
- Roebing, I. (1989). "Ist «Die Wand» von Marlen Haushofer eine weibliche Robinsonade?" *Diskussion Deutsch*, 20(105), 48–58.
- Schmidjell, C. (2000). Zur Werkgenese von "Die Wand" anhand zweiter Manuskripte. In A. Bosse, & C. Ruthner (Hg.), "Eine geheime Schrift aus diesem Splitterwerk enträteln..." *Marlen Haushofers Werk im Kontext* (SS. 46–49). Francke Verl.
- Strigl, D. (2000). *Marlen Haushofer. Die Biographie*. Claassen.
- Strigl, D. (2004, Juli). "Die Wand" (1963) — Marlen Haushofers Apokalypse der Wirtschaftswunderwelt. *TRANS. Internet-Zeitschrift für Kulturwissenschaften*, 15. https://www.inst.at/trans/15Nr/05_16/strigl15.htm
- Tarnashynska, L. (2009). Literaturoznavcha antropologhiia: novyi metodologichniy proekt u dzerkali filosofskykh analogii [Literary anthropology: a new methodological project in the mirror of philosophical analogies]. *Word and Time*, 5, 48–61.
- Tarnashynska, L. (2021). Estetyka potriasiv u konteksti aktualnoho povsiakdennia [Aesthetics of shocks in the context of current everyday life]. *Contemporary Literary Studies*, 18, 143–152. <https://doi.org/10.32589/2411-3883.18.2021.247020>
- Torke, C. (2011). *Die Robinsonin. Repräsentationen von Weiblichkeit in deutsch- und englischsprachigen Robinsonaden des 20. Jahrhunderts*. V&R Unipress.
- Uliura, H. (2020, November 14). Zhinka za stinoiu [Retsenziia na kn.: Haushofer M. Za stinoiu / Pereklad N. Ivanychuk. Lviv: Vydavnytstvo Staroho Leva, 2020. — 296 s.] [The Woman Behind the Wall [Review of the book: Haushofer, M. The Wall. Translated from German by N. Ivanychuk. Lviv: Saryi Lev Publishing House, 2020. 296 p.]]. *Zbruc*. <https://zbruc.eu/node/101558>

Yulia Isapchuk

Yuriy Fedkovych Chernivtsi National University, Ukraine

ANTHROPOLOGICAL DIMENSIONS OF EVERYDAY ISOLATION IN MARLEN HAUSHOFER'S NOVEL "THE WALL"

This study aims to examine the anthropological specifics of the poetics of everyday life under the conditions of human isolation. The object of study is the novel *The Wall* (*Die Wand*, 1963), the best-known work by the Austrian writer Marlen Haushofer. To achieve this goal, the phenomenon of the barrier and its perception, which goes through several stages (from a state of initial bewilderment to total disregard), was studied. The mechanisms by which the female narrator adapts to the new reality and her methods of communicating with the outside world were traced. Emphasis was placed on the role of fauna in the anonymous narrator's survival on both the physical and mental levels. The methodological basis of the study was the principles of literary anthropology, which includes the positioning of the individual in the absence of people, in a world of plants and animals. The relevance of the research lies in the (re)reading of M. Haushofer's novel in the post-pandemic

era, with the threat of (post)apocalypse for humanity, and the lack of a systematic study of her work in the field of German studies in Ukraine.

The results of the analysis show that *The Wall* demonstrates the author's invariant adaptation of humans to a new everyday life in the conditions of (post)apocalypse. The metaphor of the wall, located in the chronotope of the Austrian Alps in the mid-20th century, helps the writer mark the boundaries "civilization — nature" and "society — individual". The isolation offers an opportunity to reevaluate stereotypical relationships in society, as well as those between humans and animals. Therefore, the former relationships are undermined and have a traditional negative connotation in the context of social roles; the latter are not opposed, but receive a new focus from the perspective of communication between partners. The poetics of everyday life, with the narrator's (retrospective) self-reflection, reveal models of adaptation in living beings when human social attributes are reevaluated, and new meanings of existence are formed. Prospects for further study of *The Wall* may lie in applying the comparative method to the novel in the context of science fiction (C. Simak and S. King).

Keywords: literary anthropology; poetics of everyday life; isolation; (post)apocalypse; *The Wall*; Marlen Haushofer.

Стаття надійшла до редколегії 14.11.2025

Прийнято до публікації 13.01.2026

Опубліковано 31.03.2026

<https://doi.org/10.28925/2311-259x.2026.1.9>
УДК 821.161.2-31.09

Діана Підбуртна-Костів

Київський національний університет імені Тараса Шевченка
бульвар Тараса Шевченка, 14, Київ, 01601, Україна
 <https://orcid.org/0000-0002-0802-8775>
diana.pidburtna@knu.ua

КОНЦЕПТ «НОСТАЛЬГІЯ» В ПРОЗІ ВАСИЛЯ МАХНА (НА МАТЕРІАЛІ ЗБІРКИ «ДІМ У БЕЙТІНГ ГОЛЛОВ»)

Міграційний текст зазвичай звертається до проблем самоідентифікації, втрати й віднайдіння дому, переосмислення минулого та екзистенційного пошуку опори для побудови майбутнього. У літературі, що осмислює міграційний досвід, особливого значення набуває ностальгія: вона постає не лише як мотив, а як спосіб переосмислення історії, основа формування нової ідентичності, «рятівне коло», що дає мігрантові відчуття спокою. Мета статті — проаналізувати функціонування ностальгії в збірці оповідань Василя Махна «Дім у Бейтінг Голлов» у контексті міграційного досвіду, травми та переосмислення ідентичності. Актуальність дослідження зумовлена зростанням ролі міграційного досвіду в сучасній українській літературі, а отже, й потребою осмислення ностальгії як одного з ключових афективних механізмів переживання втрати дому і творення нової ідентичності. Попри активне вивчення ностальгії в психології її функціонування в сучасній українській прозі залишається недостатньо вивченим. Тож стаття покликана продемонструвати функціонування ностальгії як наративного прийому і її вплив на формування ідентичності персонажів. Предметом дослідження є концепт ностальгії в збірці «Дім у Бейтінг Голлов». Застосовано наративний, герменевтичний і пообразний аналіз, а також міждисциплінарний підхід із залученням концепцій зі сфери психології та студій пам'яті. У результаті дослідження встановлено, що ностальгія в збірці функціонує не лише як мотив, а як копінгова стратегія й смислова домінанта художнього світу. Тематичний поділ на «чортківські» та «ню-йоркські» оповідання дає змогу виокремити різні моделі її функціонування: у текстах, пов'язаних із Чортковом, крім емоційно-регуляторної, вона виконує екзистенційну функцію осмислення історії; у «ню-йоркських» оповіданнях зосереджується довкола образу дому та служить механізмом зміцнення соціальних зв'язків і емоційної регуляції в умовах еміграції й творення нової ідентичності. Окремо розглянуто антициповану ностальгію як орієнтовану на майбутнє практику «смакування» моменту. Наукова новизна полягає у функціональному трактуванні ностальгії як наративного механізму та виокремленні її виявів у сучасній українській міграційній прозі.

Ключові слова: ностальгія; міграція; пам'ять; минуле; копінг-стратегія; Василь Махно.

Теоретичні підходи до вивчення ностальгії як явища

Міграція в сучасній українській літературі здебільшого постає як радикальна зміна звичних координат. Утрата дому означає не лише фізичну відсутність місця, а й розрив із колишнім «Я», тож персонаж змушений вибудувувати його наново. Однак цей процес не є лінійним і здійснюється зокрема через реконструкцію спогадів, які допомагають адаптуватись до нових умов життя, стаючи своєрідною опорою. І в ньому ностальгія відіграє амбівалентну роль. Вона водночас утворює зв'язок із минулим і дистанціює від нього, зосереджуючись виключно на приємних спогадах і дещо нівелюючи травматичні, тож може виступати важливою рушійною силою у творенні нової ідентичності мігранта, який перебуває у вразливому становищі Іншого в новій культурі. Прицільне дослідження ностальгії в літературному творі відкриває ширші можливості для аналізу та сприяє розгляду цього почуття як наративного прийому,

що впливає на структуру тексту, систему образів і зображення міграційного досвіду.

Слово «ностальгія» з'явилося наприкінці XVIII століття й спочатку означало гостру, болісну тугу за домом. Термін є перекладом латиною німецького слова *Heimweh* — «туга за батьківщиною». Своєю чергою, термін походить від двох грецьких слів: *nostos* — «повернення додому» та *algos* — «біль» (Oxford Advanced Learner's Dictionary, n. d.). Уперше ностальгію описав студент-медик Йоганес Гофер у 1688 році. У швейцарських найманців-військових, які проходили службу за кордоном, він помітив obsesivні думки про дім, напади плачу, тривоги, пришвидшене серцебиття, анорексію та безсоння. Деколи це навіть призводило до летального кінця. Він описав у дисертації цей стан як нову хворобу й назвав ностальгією. Гофер уважав ностальгію захворюванням мозку, викликаним спогадами, які спричиняє «безперервна пульсація нервового флюїду через волокна середнього мозку, в яких міцно закарбувалися

образи Батьківщини» (Hofer, 1688, p. 10) (тут і далі переклад мій. — Д. П.-К.). За тогочасними медичними уявленнями, нервовий флюїд (spiritus animalis) — це особлива субстанція, що швидко рухається нервами і, крім їхнього функціонування, також забезпечує зв'язок між тілом та душею.

Як зазначає соціолог Фред Дейвіс, це був не єдиний підхід до вивчення природи ностальгії. Йоганн Шойхцер припускав, що поширеність ностальгії саме серед швейцарських найманців пояснюється коливанням атмосферного тиску, яке спіткало солдатів, коли вони спустилися з альпійських височин, щоб воювати на рівнинах (Davis, 1979, p. 2). Сприйняття ностальгії як неврологічного захворювання зберігалось протягом XVII та XVIII століть.

На початку XIX і протягом XX століття її стали розглядати як форму меланхолії або депресії, спричинених виключно тугою за домом. Її називали по-різному: психозом іммігрантів (Frost, 1938), психічно репресивним компульсивним розладом (Fodor, 1950), регресивним проявом, тісно пов'язаним із проблемою втрати, горя, незавершеного трауру та депресії (Castelnuovo Tedesco, 1998).

Лише в другій половині XX століття Фред Девіс довів відмінність туги за домом від ностальгії. Він уважав, що ностальгія — це «(1) заохочення вдячного ставлення до себе колишнього, (2) відсіювання з пам'яті неприємного і ганебного, (3) переосмислення та реабілітація маргінальних, плінних і ексцентричних граней себе колишнього через процес нормалізації», а отже, не є суто негативним явищем. Згодом цінність терапевтичного впливу ностальгії почали визнавати й клінічні психологи (Davis, 1979, pp. 44–45).

Зараз ностальгія сприймається як емоційно-сентиментальна туга за минулим, яка зосереджена навколо особистості людини, її соціальних зв'язків, важливих життєвих подій тощо. Зазвичай вона спричинена негативними емоційними станами, як-от смуток, зневіра чи відчай, і є своєрідним копінг-механізмом, що покликаний дати відчуття спокою і благополуччя (Routledge et al., 2013, pp. 814).

Майкл Якобсен наголошує на амбівалентній природі звернення до минулого. На його думку, минуле часто сприймається як уже відома й освоєна територія, тоді як майбутнє постає чужим і подекуди навіть загрозливим простором. При цьому час не є лінійним і передбачуваним: те, що здавалося б, остаточно залишилось позаду, може несподівано повертатись і «переслідувати» людину навіть через багато років після подій, які вона вважала завершеними. Разом із тим повторне звернення до минулого — як свідоме, так і мимовільне — здатне набувати позитивного, заспокійливого виміру, стаючи джерелом емоційної рівноваги та смислової опори (Jacobsen, 2021, p. 1). У цьому контексті ностальгія постає не лише як реакція на втрату або тривогу перед майбутнім, а як складний механізм роботи з часом, що дає суб'єкту міграційного досвіду можливість переосмислювати

власну біографію та відновлювати відчуття цілісності (2021, p. 1).

Тейлор Фіоріто та Клей Рутледж трактують ностальгію як поширене, універсальне й виразно соціально забарвлене емоційне переживання, що проявляється в сентиментальній тузі за минулим. Ностальгійні спогади зазвичай фокусуються на уявленні про власне «Я», значущих соціальних зв'язках і особисто важливих життєвих подіях (Fiorito & Routledge, 2020, p. 1). Звернення до подібних спогадів передбачає повторне переживання значущих моментів, розділених із близькими людьми, що зумовлює високий рівень соціальної насиченості ностальгії.

Сучасні емпіричні дослідження у сфері психології визначають ностальгію як психологічний ресурс із виразним саморегуляторним потенціалом. Тобто ностальгія може виступати не просто як туга за минулим, а як своєрідне рятівне коло під час переживання життєвих негараздів. Зокрема Рутледж та інші пишуть, що негативні афективні стани (смуток, самотність, відчуття екзистенційної порожнечі) можуть викликати ностальгійні переживання, адже вони посилюють відчуття належності до певного соціуму, покращують самопочуття та додають сенсу життя (Routledge et al., 2013, p. 812).

Ностальгія як вид копіngu

Копіng — це мобілізація думок і поведінки для управління внутрішніми та зовнішніми стресовими ситуаціями (Folkman & Lazarus, 1980; Lazarus & Folkman, 1984; цит. за: Folkman & Moskowitz, 2004, pp. 746–747). На відміну від захисних механізмів психіки, які є несвідомими чи підсвідомими реакціями, що допомагають справлятися зі стресом, копіng є абсолютно свідомим вибором людини. Варто зазначити, що в психології поняття «копіng-механізм» (coping mechanism), «копіng-стратегія» (coping strategy) і «копіng-навички» (coping skills) функціонують і як синоніми, і як градаційні поняття — залежно від погляду конкретного науковця. У цьому дослідженні акцент зроблено на літературознавчому аналізі, без потреби диференціювати механізми і стратегії, тож слід уважати їх синонімічними поняттями.

Сюзан Фолкман і Джудіт Московіц виокремлюють чотири основні копіng-стратегії. Перша — проблемноорієнтована, яка спрямована безпосередньо на подолання джерела стресу через активні дії: планування, цілеспрямоване вирішення труднощів, контроль імпульсивних реакцій і стримування альтернативних, відволікальних дій. Друга — емоційноорієнтована, що має на меті зменшення негативних переживань, пов'язаних із проблемною ситуацією, і реалізується через позитивне переосмислення, прийняття, звернення до релігійних практик або використання гумору. Третя — орієнтована на значення, коли людина застосовує когнітивні стратегії для пошуку сенсу в складній ситуації та інтеграції її у власну систему цінностей. Четверта — соціальне подолання

(пошук підтримки), яке полягає в зниженні рівня стресу шляхом звернення по емоційну чи інструментальну допомогу до інших людей або спільноти (Folkman & Moskowitz, 2004, pp. 747–752). Згідно з цією класифікацією, можна припустити, що ностальгія є емоційноорієнтованою копінг-стратегією, адже вона повністю орієнтована на почуттєво-емоційну сферу.

Дослідники, які вивчають адаптивну цінність ностальгії, розглядають її як ефективний вид копіngu і виокремлюють три основні функції: емоційну регуляцію, віднайдення екзистенційного сенсу та встановлення соціальних зв'язків. У межах емоційної регуляції ностальгія сприяє актуалізації позитивних уявлень про себе, зокрема підтримує самооцінку та позитивну самоатрибуцію, а також формує сприйняття майбутнього як сприятливого, що виявляється в оптимізмі та відчутті психологічного зростання. В екзистенційному вимірі ностальгія пов'язана з віднайденням сенсу життя: схильність до ностальгійних переживань корелює з відчуттям осмисленості буття, а саме залучення до ностальгійних спогадів посилює це відчуття. Соціальна функція ностальгії виявляється в зміцненні соціальної пов'язаності: вона активізує відчуття любові, захищеності, довіри та належності до інших, сприяє переживанню емоційної безпеки і соціальної підтримки, а також стимулює емпатію, просоціальні настанови й орієнтовану на інших поведінку.

Ностальгія є афективним досвідом, тобто емоційною реакцією на зовнішній подразник. Хоч вона й націлена в минуле, дослідники наголошують, що вона може бути спрямована і на майбутнє. Вінг-І Чеунг, Еріка Геппер, Челсі Реїд, Джеффри Грін, Тім Вілдсгут та Константин Седікідес у своєму спільному дослідженні запропонували концепцію *антиципованої ностальгії* (від англ. *anticipate* — очікувати, передбачати), яка не ґрунтується на рефлексії минулого, а постає як туга за теперішнім або майбутнім — наприклад, у формі очікуваного суму за дитинством власних дітей (Cheung et al., 2019, p. 4). Дослідники пов'язують антициповану ностальгію з навмисними практиками «смакування» моменту — придбанням сувенірів, фіксацією досвіду за допомогою фотографій і т. ін., що дає змогу розглядати її як орієнтований на майбутнє афективний досвід, здатний стимулювати відповідні поведінкові стратегії. Як зазначають дослідники, «вона має наслідки для автобіографічної пам'яті, саморегуляції та психологічного функціонування» (Cheung et al., 2019, p. 22). Вона не є копінг-стратегією в широкому розумінні, проте в деяких випадках допомагає психіці підготуватись до майбутніх перипетій.

Функції ностальгії в «ню-йоркських» і «чортківських» оповіданнях Василя Махна

У межах літературознавчого аналізу ностальгія може розглядатись не лише як мотив чи тема, а як нарративний прийом, що виконує функції, подібні до описаних у психологічних дослідженнях

копіngu. Ностальгія часто розглядається лише як тематичний мотив або емоційний стан персонажів, проте її функціонування як нарративного прийому, що є частиною пам'яті персонажа, його досвіду міграції та процесу ідентифікації, досліджене недостатньо. Це створює потребу у вивченні її функціонування в художньому тексті: які смисли вона продукує, які функції виконує в репрезентації минулого та як впливає на конструювання індивідуальної й культурної ідентичності. Крім того, такий підхід відкриває можливість міждисциплінарного діалогу літературознавства із психологією та студіями пам'яті, що розширює інтерпретаційні можливості дослідження сучасної української прози.

Ностальгія є особливо цікавою як предмет вивчення в збірці «Дім у Бейтінг Голлов», адже тут її можна розглядати в кількох вимірах. Автор збірки Василь Махно є письменником-емігрантом (хоча в численних інтерв'ю він сам неодноразово зазначав, що в сучасному глобалізованому світі це поняття йому чуже). Він уже довгий час живе в Нью-Йорку — у 2000 році виграв грін-карту і переїхав до США. Махно є вихідцем із країни, яка мала постколоніальне минуле, а його творчість зосереджена зокрема на переосмисленні української культури й ідентичності на чужих теренах. В інтерв'ю для «Тиктор медіа» він говорив: «Минуле, або ж пам'ять, — це основа письма. Вони відкладаються, мов корисні копальни, які колись-таки видобуватимуть. Нам видається, що ми живемо в сучасному, а насправді справжнє життя вже перебуває в минулому, у неможливості переінакшити події, що відбулися» (Золотнюк, 2011).

Збірку оповідань «Дім у Бейтінг Голлов» тематично можна поділити на дві частини: оповіді про життя в Чорткові за Польщі, Другої світової війни і після приходу радянської влади та оповіді про досвід мігрантів у США.

В «емігрантських» оповіданнях («Дім у Бейтінг Голлов», «Коли на шию надівають вінок із сухих чорнобривців», «Бруклін, 42 вулиця», «Соло дрозда») ностальгія представлена здебільшого як туга за батьківщиною, що нав'яна спогадами про дідову хату чи роздумами над утраченими можливостями. Утікаючи від минулого, персонажі лишаться розгубленими перед майбутнім, яке їх очікує. Усі оповідання об'єднує тема пам'яті, спогадів про дім і творення нових спогадів, які будуть тим самим рушієм віднайдення сенсу в житті. Тобто ностальгія тут виступає своєрідним уявним домом, який завжди з тобою.

Персонажі оповідання «Коли на шию надівають вінок із сухих чорнобривців» — емігранти: наратор з України, а Наврікат народилась у Лондоні, та після розлучення батьків переїхала з матір'ю до Індії. Нью-Йорк — мультикультурне місто, і саме в калейдоскопі культур і символів автор віднаходить те, що пробуджує ностальгію, — вінок із чорнобривців на шиї пам'ятника Магатми Ганді: «Майже як в Україні». «Що в Україні?»

«Ці чорнобривці на шиї Магатми»» (2015, с. 101). І для індійки, і для українця чорнобривці асоціюються з батьківщиною: в Індії гірляндами з чорнобривців прикрашають храми, а в Україні ці квіти давно стали національним символом, про них пишуть вірші й пісні. Нью-Йорк постає як символічний простір герметичної історії: «“Знаєш, я вдячна, що ми зустрілися у Нью-Йорку. Я обрала Нью-Йорк як місце остаточного прощання”, — сказала тоді Наврікат. “Зручне місце для пам’яті”. “Для забуття”, — виправила вона» (2015, с. 116). Попри озвучений намір забути їхню історію читач розуміє, що Нью-Йорк перетворився на асоціацію, адже і наратор, і Наврікат мають спільні спогади, пов’язані з містом, і ніколи повністю не зможуть їх стерти. На прощання Наврікат подарувала наратору суху квітку чорнобривця — як символ їхнього зв’язку й подібності попри всі відмінності. Для обох країн квітка не є автохтонною — вона прийшла з Америки, що у світлі оповідання накладає додаткове символічне навантаження. Функція ностальгії в цьому оповіданні зводиться до встановлення соціальних зв’язків, адже любовна історія Наврікат і наратора розпочалася саме зі спільних (хоча й різних для кожного) асоціацій із квіткою чорнобривця.

В оповіданні «Коли на шию надівають вінок із сухих чорнобривців» також присутній вияв антиципованої ностальгії:

Перед вильотом зайшов до кондитерської крамнички «Лаурас Кенді» на вулиці Чарлз, і купив пачку чорного шоколаду, який їв цілу дорогу до самого летовища Кеннеді. «Джаз і шоколад, джаз і шоколад», — повторював я. «Якщо мене запитуватимуть про Новий Орлеан, я відповідатиму — джаз і шоколад». (2015, с. 99)

Оповідач не просто запам’ятовує емоції чи смак, які потім нагадуватимуть йому про це місто, — він наперед продумує, які спогади хоче асоціювати з конкретним місцем. І якщо джаз — поширена асоціація з Новим Орлеаном, адже він є батьківщиною цього стилю музики, то шоколад — приємне доповнення, яке автор власноруч додає до своїх спогадів, персоналізуючи їх і вкладаючи конкретні асоціації. Це не є копінг-стратегією, проте антиципована ностальгія виступає як своєрідний регуляторний механізм, який впливає на автобіографічну пам’ять персонажа.

Для дочки емігрантів Сюзен з оповідання «Соло дрозда» Нью-Йорк не є чужим простором, проте символічним домом виступає лише конкретна локація — її будинок. Його стіни водночас стали сховищем щасливих спогадів і речей батька Сюзен, які нагадували про жахливу трагедію. Попри те, що великий будинок, який потребував догляду, був радше тягарем для самотньої літньої жінки, вона довго не хотіла розставатися з ним: «Якщо тобі таке важливе це місце, на якому

розсипано батьків попіл, то візьми з собою у вазон зменшу цієї землі. — У моєму житті занадто багато втрат. — Цей будинок стає заважкий для тебе, мамо. — Він тримає мене при житті» (2015, с. 156). Ностальгія Сюзен мала цілком матеріальне вираження — крім самого будинку, спогади про минуле ховались у деяких дорогих серцю речах:

Сюзен залишала собі велику картину, морський пейзаж Василя Кричевського, привезену з Венесуели. Картина була власністю її батька. І ще віолончель. Виростала Сюзен у родині скрипкового майстра. Навіть якби вона виростала в родині бруклінського бакалійника, все одно дитинство залишається теплим спогадом на все життя. (2015, с. 157)

Відмовляючись від місця, вона не може відмовитись від речей, які пов’язані з дитинством і з батьком, — людиною, що вбила її матір. «Велике дерев’яне крісло, декороване рослинним орнаментом і виноградними китицями, Сюзен за будь-яких обставин залишала собі, хоча сидіти на ньому було незручно» (2015, с. 156) — цей епізод теж є символічним. Її минуле, хай які б жахи не тало в собі, також було сповнене хороших спогадів, із якими вона не готова розлучатися. Хоча найголовніший атрибут — останню віолончель, яку зробив її батько, Сюзен таки вирішила продати. Ця віолончель була свідком того, як батько вбив дружину і її коханця, а також подальшого самогубства. Спроба жінки позбутись матеріального нагадування про гірку сторінку дитинства провалилась: в останні дні перебування в будинку вона почула, як дрізд (символ її любові до чоловіка і пташка, яка асоціювалася з ним і будинком) скопіював мелодію, яку зіграла на тій самій віолончелі Марі — жінка, що купила її. До образу дрозда додався ще один символічний шар — тепер пташка виступає ще й знаком ностальгії за дитинством і за батьком зокрема. В оповіданні «Соло дрозда» функція ностальгії емоційно-регуляторна, адже дає Сюзен змогу виокремлювати щасливі спогади й асоціації, водночас роблячи негативні менш болючими.

Якщо Сюзен обрала прийняти своє минуле, Марія з оповідання «Дім у Бейтінг Голлов», навпаки, вирішила стерти всі згадки про нього. Вона чимдуж намагається втекти від травматичних подій — невдалих перших стосунків, аборту, — пориває усі зв’язки з Україною, переїхавши на інший континент, у квартиру в Нью-Йорку, а потім — у будинок у невеликому містечку на березі океану. Зміну країни вона вважала «відключкою», наче переїзд обнуляє минуле (2015, с. 20). Тим часом для оповідача, хлопця Марії, важливо було мати опору хоча б у вигляді спогадів про дім: «“А я завжди мріяв про власний дім...” “...біля океану?” “Ні, просто про свій дім. У нас не було дачі, але була дідова хата. Восени, коли починали пропалювати грубу, з городу приходили миші і жили там до весни”» (2015,

с. 11). Наратор визначає для себе вагомий спогад, який спонукає його рухатись уперед — до омріяного дому, хай він і орендований, зимний, відкритий усім вітрам Атлантики. Він намагається створити для себе куточок, де буде почуватись комфортно, гріючись спогадами про дідову хату. Ностальгія для нього виступає як емоційно-регуляторна копінг-стратегія. Проте нове життя не складається, Марія втрачає вагітність, життя на віддаленому березі замість зміцнення стосунків лише псує їх, а минуле таки наздоганяє жінку в думках, і тоді

на весь будинок калатає серце Марії, яка лежить, накрившись із головою, внизу в одній зі спалень. Вона переверталася на шовковому простирадлі, немов терла наждаком своє тіло, заривалася в подушку, наче кидалася у зимні хвилі Атлантики, і від того скавуліла аж до ранку. (2015, с. 27)

Не маючи безпечних спогадів, які б дали опору, вона не справляється з реальністю і переїжджає на нове місце, утікаючи від теперішнього, яке не склалось, перетворившись у таке ж болісне минуле.

Якщо в «ню-йоркських» оповіданнях ностальгія пов'язана передусім із приватним досвідом втрати й пошуку дому, то в «чортківських» текстах апелює до колективного та історичного. В оповіданнях із Чорткова («Онуфрій і Титена», «На автобусній», «Польський ровер, руска рама», «Капельюх, дактилі, сливи») ностальгійні також спогади перетворені на копінг-механізм, що допомагає триматись бодай чогось стабільного в нестабільному світі.

Найкраще спостерегти це в оповіданні «Капельюх, дактилі, сливи», яке зображує події напередодні Другої світової війни. Тут присутній певний ступінь романтизації дорадянських часів, який посилює відчуття приреченості після приходу радянської влади на західноукраїнські землі. На рівні образів ностальгія виражена здебільшого через описи запахів, смаків, спогади про матеріальні речі.

Наприклад, є такі порівняння Парижа і Чорткова: «Вулиці Чорткова приховують у собі такі ж дивні кольори і фактуру, як і паризькі» (2015, с. 68); «Сена така ж зелена, як Серет. У нас [в Чорткові] казали, що на всі єврейські свята вода Серету солодка і пахне мигдалем. А тут [в Парижі] — вічні дощі й фіолетові плями бензину» (2015, с. 70). Так у листі до свого друга Леопольда Левицького художник Андре Блондель (раніше — Саша Блондер, українець, який народився в Чорткові) описує свої паризькі будні. На рівні образів видно, що попри провінційність міста і неможливість побудувати там кар'єру (адже, за словами Леопольда Левицького, теж художника, «кому в Чорткові потрібен авангард?») (2015, с. 67)) доволі успішний митець сумує за своєю малою батьківщиною. А далі приходиться 14 вересня 1939 року, «євреї Чорткова

розпочали святкувати Рош Ха-Шана, Серет був солодкий, а його воду можна було пити замість киселю» (2015, с. 71). За три дні в місто зайдуть більшовики.

Цей прийом фігурує не в одному з «чортківських оповідань». Автор говорить про ностальгію прямо лише в кількох випадках, а в основному показує тугу за минулим через описи побуту. Наприклад, в оповіданні «Польський ровер, руска рама» пані Ядзя, полька, квартиру якої перетворили в комуналку, говорить:

«За Польщі, Вірцю, чого лише в склепах не було. Не то що за цієї дідівської держави». Коли Стась чув, що пані Ядзя казала що-небудь про дідівську державу, а всіх, хто у ній жиє, — називала дідами, то він увесь час притишеним голосом просив сестру помовчати. «Боїться втратити роботу», — так це пояснювала нам пані Ядзя, яка не боялася нічого, торгуючи хоростківськими дріжджами. (2015, с. 140)

Розмаїття товару в магазинах за Польщі — не просто індикатор достатку. Цей спогад — своєрідний якір, який допомагав пані Ядзі не вдаритись у зневіру за цієї нової «дідівської держави», яка прийшла й одномоментно забрала її комфорт. Таким само якорем була і мармуляда з уприн (варення з агрусу). Функція ностальгії в оповіданні водночас і емоційно-регуляторна, і екзистенційна.

За словами наратора з оповідання «Дім у Бейтінг Голлов», «кожен сам вирішує, що робити йому зі своїм минулим» (2015, с. 20). Для когось воно перетворюється на причину для самоаналізу і жалю до себе (як для Марії з того ж оповідання), хтось із тугою згадує про старі добрі часи, варить мармуляду і ганить сучасність (як пані Ядзя з оповідання «Польський ровер, руска рама»), проте ностальгія працює і у зворотний бік: спогади стають копінг-механізмом, *safe space* — безпечним місцем, де можна схватись у часи життєвої турбулентності та віднайти в минулому надію на краще майбутнє.

Висновки

Отже, ностальгія — це туга за минулим, яка має високу адаптивну цінність. Вона виступає також як копінг-механізм, допомагає особистості призвичаїтись до нових умов, ефективніше справитися зі стресом, орієнтуючи на позитивні аспекти минулого. Також існує антиципована ностальгія, туга за теперішнім або майбутнім.

Вивчення ностальгії в контексті літературознавчих досліджень є доволі продуктивним, адже вона функціонує як наративний прийом репрезентації пам'яті, міграційного досвіду та процесів конструювання індивідуальної й культурної ідентичності. У збірці оповідань Василя Махна «Дім у Бейтінг Голлов» ностальгія виступає здебільшого як копінг-стратегія, вона є центральною темою і присутня прямо або опосередковано через емоційні переживання, символи, описи побутових

речей. Збірку тематично можна поділити на «нюйоркські» та «чортківські» оповідання. Аналіз окремих оповідань дає змогу окреслити кілька моделей функціонування ностальгії в збірці. У «нюйоркських» оповіданнях вона є копінговою стратегією та здебільшого пов'язана з тугою за домом, батьківщиною, і її основна функція — зміцнення соціальних зв'язків, а також емоційна регуляція, яка так потрібна емігрантам, що зіткнулися з роздвоєнням ідентичності. У «чортківських оповіданнях» ностальгія служить для віднайдення екзистенційного сенсу існування за часів становлення радянської влади в місті. Водночас у збірці присутній вияв так званої антиципованої ностальгії — «смакування» моменту і продумування наперед своєї реакції на спогад про нього, що стимулює відповідні практики, як-от купівля чорного шоколаду і створення навмисних асоціацій.

Покликання

- Золотнюк, А. (2011, 23 листопада). *Інтерв'ю з письменником Василем Махно*. Тиктор медіа. <https://tyktor.media/portret/vasyl-makhno>
- Махно, В. (2015). *Дім у Бейтінг Голлов*. Видавництво Старого Лева.
- Castelnuovo Tedesco, P. (1998). Reminiscence and nostalgia The pleasure and pain of remembering. *The course of life, III, Adulthood and the aging process*, 104–118.
- Cheung, W.-Y., Hepper, E. G., Reid, C. A., Green, J. D., Wildschut, T., & Sedikides, C. (2019). Anticipated nostalgia: Looking forward to looking back. *Cognition and Emotion*, 34(3), 511–525. <https://doi.org/10.1080/02699931.2019.1649247>
- Davis, F. (1979). *Yearning for Yesterday: A Sociology of Nostalgia*. Free Press.
- Fiorito, T. A., & Routledge, C. (2020). Is Nostalgia a Past or Future-Oriented Experience? Affective, Behavioral, Social Cognitive, and Neuroscientific Evidence. *Frontiers in Psychology*, 11, 1133. <https://doi.org/10.3389/fpsyg.2020.01133>
- Fodor, N. (1950). Varieties of nostalgia. *Psychoanalytic Review*, 37, 25–38.
- Folkman, S., & Moskowitz, J. T. (2004). Coping: Pitfalls and Promise. *Annual Review of Psychology*, 55(1), 745–774. <https://doi.org/10.1146/annurev.psych.55.090902.141456>
- Frost, I. (1938). Home-sickness and immigrant psychoses. Austrian and German domestic servants the basis of study. *Journal of Mental Science*, 84, 801–847. <https://doi.org/10.1192/bjp.84.352.801>
- Hofer, J. (1688). *Dissertatio Medica De Nostalgia, Oder Heimwehe*. <https://mdz-nbn-resolving.de/details:bsb10672487>
- Jacobsen, M. H. (2021). Introduction: The Many Different Faces of Nostalgia – Exploring a Multifaceted and Multidisciplinary

- Emotion. In M. H. Jacobsen (Ed.), *Intimations of Nostalgia* (pp. 1–30). Bristol University Press. <https://doi.org/10.51952/9781529214789.int001>
- Oxford Advanced Learner's Dictionary. (n. d.). Nostalgia. In *Oxford Advanced Learner's Dictionary*. <https://www.oxfordlearners-dictionaries.com/us/definition/english/nostalgia?q=nostalgia>
- Routledge, C., Wildschut, T., Sedikides, C., & Juhl, J. (2013). Nostalgia as a resource for psychological health and well-being. *Social and Personality Psychology Compass*, 7(11), 808–818. <https://doi.org/10.1111/spc3.12070>

References (translated and transliterated)

- Castelnuovo Tedesco, P. (1998). Reminiscence and nostalgia The pleasure and pain of remembering. *The course of life, III, Adulthood and the aging process*.
- Cheung, W.-Y., Hepper, E. G., Reid, C. A., Green, J. D., Wildschut, T., & Sedikides, C. (2019). Anticipated nostalgia: Looking forward to looking back. *Cognition and Emotion*, 34(3), 511–525. <https://doi.org/10.1080/02699931.2019.1649247>
- Davis, F. (1979). *Yearning for Yesterday: A Sociology of Nostalgia*. Free Press.
- Fiorito, T. A., & Routledge, C. (2020). Is Nostalgia a Past or Future-Oriented Experience? Affective, Behavioral, Social Cognitive, and Neuroscientific Evidence. *Frontiers in Psychology*, 11, 1133. <https://doi.org/10.3389/fpsyg.2020.01133>
- Fodor, N. (1950). Varieties of nostalgia. *Psychoanalytic Review*, 37, 25–38.
- Folkman, S., & Moskowitz, J. T. (2004). Coping: Pitfalls and Promise. *Annual Review of Psychology*, 55(1), 745–774. <https://doi.org/10.1146/annurev.psych.55.090902.141456>
- Frost, I. (1938). Home-sickness and immigrant psychoses. Austrian and German domestic servants the basis of study. *Journal of Mental Science*, 84, 801–847. <https://doi.org/10.1192/bjp.84.352.801>
- Hofer, J. (1688). *Dissertatio Medica De Nostalgia, Oder Heimwehe*. <https://mdz-nbn-resolving.de/details:bsb10672487>
- Jacobsen, M. H. (2021). Introduction: The Many Different Faces of Nostalgia — Exploring a Multifaceted and Multidisciplinary Emotion. In M. H. Jacobsen (Ed.), *Intimations of Nostalgia* (pp. 1–30). Bristol University Press. <https://doi.org/10.51952/9781529214789.int001>
- Makhno, V. (2015). *Dim u Beiting Hollov* [The House in Beiting Hollow]. The Old Lion Publishing House.
- Oxford Advanced Learner's Dictionary. (n. d.). Nostalgia. In *Oxford Advanced Learner's Dictionary*. <https://www.oxfordlearners-dictionaries.com/us/definition/english/nostalgia?q=nostalgia>
- Routledge, C., Wildschut, T., Sedikides, C., & Juhl, J. (2013). Nostalgia as a resource for psychological health and well-being. *Social and Personality Psychology Compass*, 7(11), 808–818. <https://doi.org/10.1111/spc3.12070>
- Zolotniuk, A. (2011, November 23). *Інтерв'ю з письменником Василем Махно* [Interview with writer Vasyl Makhno]. Tyktor media. <https://tyktor.media/portret/vasyl-makhno>

Diana Pidburtna-Kostiv

Taras Shevchenko National University of Kyiv, Ukraine

THE CONCEPT OF NOSTALGIA IN VASYL MAKHNO'S PROSE (BASED ON THE SHORT STORY COLLECTION "THE HOUSE IN BAITING HOLLOW")

Migration literature typically addresses issues of self-identification, the loss and rediscovery of home, the reinterpretation of the past, and the existential search for foundations on which to build the future. In texts that engage with the experience of migration, nostalgia acquires particular significance: it functions not only as a motif but also as a way of rethinking history, a basis for constructing new identity, and a "lifebuoy" that provides emotional stability for the migrant. The aim of this article is to analyze how nostalgia functions in Vasyl Makhno's short story collection "The House in Baiting Hollow" in the context of migration experience, trauma, and the reconfiguration of identity. The relevance is determined by the growing role of migration experience in contemporary Ukrainian literature and, consequently, the need to understand nostalgia as one of

the key affective mechanisms of experiencing the loss of home and creating a new identity. Despite active research into nostalgia in psychology, its functioning in contemporary Ukrainian prose remains insufficiently studied. Therefore, this article aims to demonstrate how nostalgia functions as a narrative device and its influence on the formation of characters' identities. The subject of the study is the concept of nostalgia in the collection "The House in Beiting Hollow". Narrative, hermeneutic, and figurative analysis methods were used, as well as an interdisciplinary approach involving concepts from the fields of psychology and memory studies. It has been established that nostalgia in the collection functions not only as a motif, but also as a coping strategy and a semantic dominant of the artistic world. The thematic division into "Chortkiv" and "New York" stories makes it possible to distinguish different models of its functioning: in texts related to Chortkiv, in addition to its emotional-regulatory function, it performs the existential function of comprehending history; in the "New York" stories, it focuses on the image of home and serves as a mechanism for strengthening social ties and emotional regulation in the context of emigration and the creation of a new identity. Special attention is paid to anticipatory nostalgia as a future-oriented practice of "savoring" the moment. The scientific novelty lies in interpreting nostalgia as a narrative mechanism and distinguishing its models within contemporary Ukrainian migration prose.

Keywords: nostalgia; migration; memory; past; coping strategy; Vasyl Makhno.

Стаття надійшла до редколегії 15.01.2026

Прийнято до публікації 23.03.2026

Опубліковано 31.03.2026

<https://doi.org/10.28925/2311-259x.2026.1.10>
УДК 821.161.2-31.09:316.4.051.63](477)"20"

Марія Русановська

Львівський національний університет імені Івана Франка
вул. Університетська, 1, Львів, 79007, Україна
 <https://orcid.org/0009-0003-0937-835X>
m.t.rusanovska@gmail.com

ПАМ'ЯТЬ ПОКОЛІНЬ І МІЖГЕНЕРАЦІЙНА ВЗАЄМОДІЯ: ОСМИСЛЕННЯ РОМАНУ «ДІМ ДЛЯ ДОМА» ВІКТОРІЇ АМЕЛІНОЇ ЯК СІМЕЙНОЇ САГИ

Предметом дослідження в цій статті стала художня репрезентація пам'яті поколінь і міжгенераційної взаємодії в романі «Дім для Дома» Вікторії Амеліної. Мета статті — визначити особливості трансляції генераційної пам'яті в розрізі спадкоємності й конфліктів різних версій минулого; окреслити вплив травматичного досвіду попередніх генерацій на формування ідентичності прийдешніх; проаналізувати пам'ять поколінь як чинник модифікації жанру сімейної саги в сучасній літературі. Теоретико-методологічною основою дослідження стали праці Маріанни Гірш, Аляйди Ассман, Агнешки Матусяк, Ярослава Поліщука. У роботі використано методи студій пам'яті і студій травми, елементи історико-культурного підходу та *close reading*. Новизна дослідження полягає в осмисленні роману «Дім для Дома» В. Амеліної як сімейної саги, розгляду контраверсій генераційної пам'яті на прикладі персонажів роману та їхньої міжпоколіннєвої взаємодії.

У результаті дослідження з'ясовано, що аналізований роман є авторською модифікацією сімейної саги, у якій переосмислено концепт Дому. В. Амеліна репрезентує не вихід із батьківського Дому й не повернення до нього, а його набуття або неможливість набуття різними поколіннями родини Ціликів. Причиною родинного безпам'ятства та відсутності фізичного чи символічного рідного локусу є тоталітарні практики в СРСР і розрив поколінь через загроженість трансляції умовно позитивної поколіннєвої пам'яті. Цілики майже не спілкуються між собою про минуле, не мають традицій, не вміють наративізувати свою ідентичність. Натомість виразною є генераційна трансмісія травматичних досвідів, які виявляються опосередковано: у мові й мовчанні, у поведінці, снах, відчуженні свого та грі з чужими історіями.

В. Амеліна не пропонує у своєму романі зцілення пам'яті чи відновлення цілісного родинного наративу, а натомість надає звучання проблемам генераційного пам'ятання чи табування страшних спогадів, контраверсій приватних спогадів та офіційної історії, різних версій минулого в інших родинах та уживання пам'ятей нащадків в єдиному просторі Львова. Це вписує «Дім для Дома» в контекст сучасної української прози, яка, як архів, опрацьовує різні голоси минулого та закономірності їхнього впливу на ідентичність і теперішнє генерацій.

Ключові слова: сімейна сага; пам'ять поколінь; постпам'ять; ідентичність; травматичний досвід; міжпоколіннєва взаємодія; сучасна українська проза.

«Дім для Дома» (2017) — роман сучасної письменниці Вікторії Амеліної, чий внесок у розвиток українського літературного процесу міг бути більшим, та авторка, волонтерка, громадська діячка, документалістка воєнних злочинів РФ в Україні померла 1 липня 2023 року внаслідок важких травм, отриманих через влучання російської ракети в піцерію в м. Краматорськ. Другий та останній опублікований за життя роман В. Амеліної після книги «Синдром листопаду, або Номо Compatiens» став вагомим лептою в злободенні питання ідентичності, самоідентифікації, спадку минулого та поколіннєвої трансляції пам'яті. «Дім для Дома» увійшов у перелік «Від Куліша до сьогодні: 100 знакових романів і повістей українською мовою» від PEN Ukraine, отримав як схвальні, так і конструктивно-опозиційні відгуки українських критиків Ії Ківи (Ківа, 2018), Ганни Улюри (Улюра,

2017), журі премії «ЛітАкцент року — 2017» Ростислава Семківа, Тетяни Трофименко, Ярослави Стріхи (Романенко, 2018, с. 1). Станом на кінець 2025 року роман перекладено польською, іспанською, німецькою мовами.

Аналіз досліджень. Роман «Дім для Дома» у своїх статтях крізь призму топосу Дому й пам'яті міста розглядали Олена Романенко (Романенко, 2018), Уляна Федорів (Федорів, 2023), Катажина Якубовська-Кравчик і Марта Замбжицька (Jakubowska-Krawczyk & Zambrzuska, 2022). До образу оповідача Дома як свідка історії звернулись Ярослав Поліщук та Оксана Пухонська (Поліщук & Пухонська, 2021), яка також інтерпретувала проблему білих плям пам'яті у творі В. Амеліної (Пухонська, 2018). «Дім для Дома» називають романом про небезпечну ностальгію (Макарик, 2017), про порозуміння (Савка, 2017), сімейним романом

про три покоління родини Ціликів (Федорів, 2023), однак аналізований твір іще не розглядали цілісно крізь призму жанрових ознак сімейної саги та відповідно зумовленості пам'яті поколінь родинними нарративами чи їхньою відсутністю. Сама авторка окреслила «Дім для Дома» передусім як твір «про те, як людина, яка пережила Голодомор, живе у квартирі того, хто пережив Голокост, і не пам'ятає жодної з трагедій» (Толокольнікова, 2020). Акцент на безпам'ятстві оголює перспективу перерваного генераційного зв'язку, який за нормальних умов пов'язаний із певним родинним простором.

Метою цієї розвідки є аналіз репрезентації пам'яті поколінь і міжгенераційної взаємодії в романі «Дім для Дома» В. Амеліної в розрізі спадкоємності й конфліктів різних версій минулого. Таке дослідження є неможливим без розгляду пам'яті поколінь як жанротворчого чинника сімейної саги й осмислення проблематики впливу травматичного досвіду попередніх генерацій на формування ідентичності прийдешніх.

Методологія дослідження вибудована з урахуванням комплексного підходу. Проблему пам'яті поколінь і міжгенераційної взаємодії проаналізовано за допомогою інструментарію історико-культурного підходу, студій пам'яті і студій травми. Залучено праці Маріанни Гірш (Hirsh, 2012), Аляйди Ассман (Ассман, 2014), Агнешки Матусяк (Матусяк, 2020), Ярослава Поліщука (Поліщук, 2014) та відповідні підходи до інтерпретації художнього тексту крізь призму репрезентації травматичного досвіду й трансляції пам'яті, історичного контексту й долі окремої людини та/або сім'ї, генераційної зумовленості ідентичності. Метод *close reading* застосований для детального аналізу мови й поведінки героїв роману. Генеалогічні підходи до інтерпретації художнього твору використані з метою осмислення пам'яті поколінь як жанрової ознаки сімейної саги.

Виклад основного матеріалу. У центрі сімейної саги «Дім для Дома» представлено три покоління родини Ціликів: Велика Ба (Ліля) та полковник Іван Цілик, їхні доньки Тамара й Ольга та онучки Маша й Маруся. Дія роману відбувається у Львові на межі ХХ та ХХІ століть, утім на авансцені сюжетних перипетій не стільки сучасні події та вчинки героїв, скільки їхній поколіннєвий та особистісний бекграунд — травматогенне ХХ століття. Родинна пам'ять Ціликів загрожена через радянський тоталітарний досвід, тому вони повсякчас прагнуть розібратися з минулим, навіть мимоволі, навіть якщо насправді говорять про протилежне.

Серед жанрових ознак сімейної саги, які притаманні роману В. Амеліної, слід виокремити передусім історизм (життя сім'ї на тлі життя нації), реалістичне зображення сім'ї в кількох поколіннях, хронологічний розмах, довколапоколіннєві колізії, психологізм образів. Для сімейної саги є характерним показ усього життя людини або різних

представників одного роду, що перебувають на різних етапах життя. Авторка роману «Дім для Дома» обирає структурну комбінацію обох типів: у романі репрезентовано три покоління на рівні персонажів і покоління прадідусів-прабабусь та їхніх батьків, які перебувають уже на маргінесах пам'яті, на рівні спогадів інших героїв. В. Амеліна яскраво промалювала в хронологічній візії певний період життя генерації доньок й онучок Ціликів. Водночас долі полковника й Лілі представлені фрагментарніше — з акцентом на дитинстві, травматичних досвідах і постійних переїздах сім'ї Ціликів.

Ще в класичних зразках української літератури сформувались різні аспекти поколіннєвої взаємодії в родинному нарративі: традиційна спадкоємність («Наталка Полтавка» Івана Котляревського, «Маруся» Григорія Квітки-Основ'яненка) та генераційні розриви («Кайдашева сім'я» Івана Нечуя-Левицького, «Хіба ревуть воли, як ясла повні?» Панаса Мирного й Івана Білика, «Люборацькі» Анатолія Свидницького). Літературний критик та автор сімейної антисаги «Люди в гніздах» Олег Коцарев окреслює полярність родинних історій в українській літературі «від щасливої ідилії до постійного відчуття кризи» (Коцарев, 2019), часто спричиненого історичними обставинами. Сучасними кризами родинного нарративу є (не)можливість пам'ятання, уможливлення чи заперечення нарації про минулі покоління та самонарації, що межує із самоідентифікацією, трансляція травматичних досвідів і їхній перегук із сучасністю.

З огляду на особливості міжгенераційної взаємодії доцільно запропонувати два аспекти трансляції пам'яті поколінь: умовно позитивний і травматичний. До умовно позитивного аспекту трансляції генераційної пам'яті належать усні чи письмові родинні нарративи, родинні традиції, сімейні місця чи місця поколінь (за німецькою культурологією А. Ассман (2014)), реліквії, фотографії, дослідження родоводу. За таких умов утворюються стійкий міжгенераційний зв'язок, простір спадкоємності традиційних поглядів, неконфліктна взаємодія. Під травматичним аспектом поколіннєвої пам'яті слід розуміти трансмісію травматичних досвідів, що втілюється в тілесних і душевних травмах, мовчанні, униканні тригерних тем, табуванні розмов про минуле, викривленні родинних стосунків тощо. Ці два аспекти є тісно пов'язаними в сучасних умовах, оскільки дійсність ХХ століття була наскрізь травматичною, а відлуння травми, за словами психологів, накладає відбиток на чотири покоління (Рева, 2013).

На думку літературознавиці Віри Агеєвої, в умовах знищення мистецької еліти, русифікації та втрати культурних інституцій усна родинна пам'ять постає найбільш гідним довіри історичним свідченням (2023, с. 280). До того ж приватний вимір історії є особистісно зорієнтованим та емоційно містким, що спонукає до рефлексування. Утім у родині радянського полковника не могло існувати інших версій минулого, окрім тієї,

яку диктувала тоталітарна держава. Усна пам'ять є нетривкою, адже поширюється на три покоління й поступово зникає, а у випадку Ціликів, які не звикли між собою говорити про власне минуле, така пам'ять замовчувалась, фрагментувалась і табуувалась із низки причин.

Концепція пам'яти поколінь у сучасній українській літературі потребує роз'яснення через триаду термінів «постпам'ять — транспам'ять — контрпам'ять», яку запропонував у своїй розвідці літературознавець Я. Поліщук (Поліщук, 2014). Термін постпам'ять (за концепцією М. Гірш (Hirsh, 2012)) означає пам'ять наступного покоління про травматичні досвіди попереднього та є осмисленим феноменом у суспільному дискурсі. Постпам'ять ґрунтується не на безпосередньому досвіді, а виформовується через оповіді тих, хто «пам'ятає насправді» (Поліщук, 2014, с. 163), медії пам'яти (фотографії, документи, родинні реліквії тощо). Утім її феноменальність полягає в тому, що чужі спогади носій постпам'яти переживає як власні, адже травматичний наратив минулого закорінений у родинній історії. Якщо в контексті студій Голокосту, у якому й зародилося вчення М. Гірш, вторинна пам'ять нащадків уцілілих уже є актуалізованою, суспільно засвідченою та виформованою і в науковому огляді, і в художній літературі, то в українському дискурсі Я. Поліщук окреслює потребу переосмислення уроків минулого в актуальному вимірі буття (2014, с. 164).

Транспам'ять, за Я. Поліщуком, є напівмірою, яка «не знімає з порядку денного пережиту в минулому травму. Неспроможна актуалізувати, вона (із зовнішніх чи внутрішніх причин) осмислює травму минулого лише вибірково, неповно, ситуативно, усе ще зазнаючи певного тиску та політики табування» (2014, с. 165). Очевидно, що зовнішнім чинником є політична ситуація, яка не сприяє відкриттю таємниць минулого, внутрішніми — страх, прагнення переступити травматичне минуле, табуувати те пережите, що колись було замовчуваним. Ознаки транспам'яти дослідник убачає в маргіналізації чинника пам'яти, коли йдеться не про повне переживання «драми минулого», а принаймні забезпечення тягlosti наративу, який ще не може бути повноцінно осмисленим. Власне в ситуації транспам'яти перебувають герої роману «Дім для Дома» В. Амеліної, адже наприкінці 90-х — на початку 2000-х років українське суспільство ще не мало достатньо ресурсів для перетворення травматогенного ХХ століття в національно відрефлексовану історію. Однак навіть у цих умовах пам'ять, яка «все одно ні від чого не береже» (Амеліна, 2019, с. 376), промовляє в героях, їхніх учинках і словах, гарантуючи трансмісію травматичних досвідів до наступних генерацій.

Вагомим в аналізованому романі є дискурс контрпам'яти. Цим терміном послуговувались філософ М. Фуко (зокрема, при описі концепції пам'яти як репрезентації події в теперішньому та суперечливих спогадів на протигагу офіційному

наративу) та дослідниця у сфері студій пам'яти А. Ассман. Німецька культурологиня вживає його передусім на означення емоційної складової пам'яти, закодованої в мистецтві, що долає межі між «архівом і тим, що не підлягає архівації» (Поліщук, 2014, с. 166). Очевидно, йдеться про травматичний досвід, який не піддавався ословленню не лише тому, що травма фрагментує мову, а й тому, що існувала єдина офіційно правильна версія минулості. Звертаючись до оповідання Данила Кіша «Енциклопедія мертвих», А. Ассман окреслює проекти, які дають голос мізерному, незначущому, ефемерному, «забутому й неартикульованому вимірові існування» (Ассман, 2014, с. 417), якщо не голос, то впорядкування, схоже на архівне. Власне таким проектом ословлення постає роман В. Амеліної.

Складність ситуації Ціликів помножена тим, що контрпам'ять є не лише зовнішньою проблемою, коли конфліктує генераційна пам'ять родини з колективною чи національною, а й внутрішньою. Так, чоловік із роду жертв Голодомору й війни став радянським полковником. Його донька Оля переживає кризу ідентичності від неможливості наративізувати свою ідентичність і походження. Як пишуть Ярослав Поліщук та Оксана Пухонська, «історія її роду настільки заплутана і фрагментарна, що жінка почувається на роздоріжжі самоокреслення, коли звичне досі “мой адрес не дом и не улица, мой адрес...” (Амеліна, 2019, с. 116) більше не працює» (2021, с. 147).

Помітною є також репрезентація контрпам'яти як справжньої та правдивої історії, що її може відчитати за слідами лише пудель Дом — ненадійний наратор, який водночас символізує надлюдський вимір історії. Історія країн колишнього СРСР, історія Львова надто складні, щоб із ними могла розібратись пересічна людина. Лише собаки як свідку історії, відособленому від людських проблем герою під силу розбиратися з істинною історією, яка не відповідає шкільним підручникам:

Ось, скажімо, живемо ми поруч зі страшною тюрмою, яку сусід Ярослав Теодорович називає «Бригідки», — а в книжках про тюрму ні слова. І нічого про Львівську Цитадель — хоча на моїй карті цей зелений пагорб — велика червона пляма. Там, мабуть, тисяч сто люду загинуло — а може, і більше — просто посеред міста. (2019, с. 62)

Запахи, які не вловимі для людей, є вагомими індикаторами справжньої дійсності для собаки.

Герої роману В. Амеліної мають різні версії роботи з пам'яттю: намагання повернути пам'ять і подолати травму, забути минуле, табуувати страшні та стидкі спогади, вигадати свою історію для чужих речей. Здебільшого ці версії уживаються в одному героєві. Так, старий полковник привозить подушку з рідної Крайновки, але водночас намагається не ворухити спогадів про Голодомор.

Мама Оля проживає складну трансформацію: від самозвинувачення в тому, що вона не знає історії, а тому не може її викладати в школі, до сублімації потреби наративізувати складне минуле у витворенні фальшивих історій про речі з антикварної крамниці.

Прикметно, що між собою про минуле Цілики майже не спілкуються, крім ситуації віялових викинь електроенергії, коли умовна втеча від спогадів і родинних бесід є неможливою. Саме в один із таких моментів, коли родина святкує день народження полковника зі свічками на торті, у вікнах інших будинків горять свічки на вшанування пам'яті жертв Голодомору. На запитання Марусі: «Слухай, дідусю, а твоя Крайновка — це ж Харківщина? <...> Ти щось про це (виокремлення В. Амеліної. — М. Р.) пам'ятаєш?» (2019, с. 373), — Іван Цілик реагує болісно: спершу мовчанням, а потім спирається на забуття, зрештою спалахує гнівом до Олі, яка заробляла на життя вигаданням історій про євреїв, про партизанів, про кадебістів, комбінацією різних правд і напівправд. Досвід свідка Голодомору не піддається ословленню, але виявляється в діях: полковник усе життя збирає хлібні скоринки в чорну скриню посеред кімнати. «Ну так, ти забув, старий, — забув чи засипав хлібними кірками...» (2019, с. 373), — резюмує пудель Дом. У цьому епізоді В. Амеліна засвідчує формування культури комеморіалізації через спільний для всієї держави акт свічок пам'яті в четверту суботу листопада, що можна означити як початок зрушень у бік постпам'яті. Утім у домі Ціликів свічки горять з іншої причини, і це все ще є ознакою транспам'яті: суспільний дискурс іще не може вжитися з родинним в умовах зміни політики пам'яті. Родиною полковника керує бажання дізнатися, звідки інші люди, які запалили свої свічки, адже у Львові Голодомору не було. У їхньому уявленні це досі локальна трагедія, тому що ще кілька років тому про геноцид українців не говорили публічно.

Історія кількох поколінь в одній львівській квартирі не є винаходом Вікторії Амеліної: такий сюжет запропонувала у 2015 році польська письменниця українського походження Жанна Слоновьська, показавши she-story (за Агнешкою Матусяк (Матусяк, 2020)) чотирьох генерацій жінок у романі «Дім з вітражем». Однак авторка роману «Дім для Дома» вносить в українську літературу принципово нову версію роботи з місцями поколінь і їхньою відсутністю. Сімейними місцями, або місцями поколінь, А. Ассман називає ті простори, «що несуть у собі силу спогадів, мають насамперед стійкий і довгий зв'язок із сімейною історією» (2014, с. 320). Культурологиня полемізує з автором роману «Багряна літера» Натаніелем Готорном, який уважав прив'язаність до землі, спорідненість із певним локусом пережитком минулого, даниною інстинктів (Ассман, 2014, с. 320), і наводить приклади перевідкриття почуття місця та його символічної сили на прикладі роману

«Церемонія» Леслі Мармон Силко. Власне концепт батьківського Дому, проживання в ньому чи повернення до нього є виразною ознакою класичної сімейної саги й укоріненою традицією в українській сімейній сазі. Однак В. Амеліна пропонує зворотний хід подій: її сімейна сага починається не з батьківського дому, а з тимчасового притулку, що став кінцевою точкою родини Ціликів. Жоден із членів їхньої сім'ї, крім Марусі, не має особистісного зв'язку з будинком на Лепкого у Львові, усі вони опинились тут за волею обставин. На те вказує й той факт, що доньки Тамари та Ольги мають однакове офіційне ім'я — Марія: сестри ніколи не думали про те, що можуть опинитись разом із доньками під одним дахом, але особисте життя обох не склалось. О. Романенко називає це новим типом конфлікту в сучасній українській сімейній сазі, сюжет якої розгортається довкола «тих, хто втратив символічний зв'язок із Домом (а також з усіма можливими символічними локусами — предметами, у яких фіксується родинна історія, родинними оповідками та ін.)» (2018, с. 14).

Чи не вперше в українській літературі авторка сімейної саги не намагається відновити цілісну індивідуальну пам'ять, повний родинний сюжет, а залишає білі плями в калейдоскопі пам'яті, який уже ніколи не стане цілісним наративом. В. Амеліна оголює незручні правди, які вживаються в просторі Львова, не ідеалізуючи ландшафти міста і його мешканців чи мультикультурність, як це роблять Юрій Винничук у романі «Танго смерті» (2012) чи Жанна Слоновьська в сімейній сазі «Дім з вітражем» (2015). Так, письменниця демітологізує стереотипну львівську ментальність Марусиної бабусі по лінії батька — пані Віри. У дитинстві жінка пережила зникнення батьків і втрату батьківського Дому, а потім постановила собі будь-якою ціною повернути свою львівську квартиру, що їй вдалося, витіснивши з пам'яті перипетії, «як брехала, на кого доносила, кому платила, з ким спала, в чому клялася, як просувалася в кар'єрі, як виживала сусідів з її квартири...» (2019, с. 289). Пам'ять пані Віри фрагментизована, вибіркова, підтримувана позицією, яка вигідна у відповідний момент. Дом міркує:

Вона розбила пам'ять, наче вітраж, на кольорові скельця. Котрісь із них розтрощила дрібно, щоб вже ніколи... Щось — залишила, милуватися, крутити перед очима. З тих скельць Віра і викладала перед всіма завжди акуратні, правильні візерунки. Все мало сенс і симетрію, крутився калейдоскоп — аж поки хвороба підкинула скельця вгору. Спогади вирвалися з рук, полетіли під ноги свідкам — лікарям, добрій сусідці Стефі, онуці й мені, пуделю, якого вона не любила ніколи. (2019, с. 287)

Власне цей опис є метафорою калейдоскопічності та уламковості пам'яті в посттоталітарному дискурсі.

Із вище проаналізованих прикладів випливає, що травматичні досвіди в родині Ціликів транслювались на рівні замовчувань, конфліктних ситуацій, табування певних тем. Водночас умовно позитивна трансляція родинних наративів загрожена. Цілики не мають власних традицій, родинних звичаїв, вони в них сконструйовані за інструкціями з журналу, як-от стіл на Святвечір чи рушничок на великодній кошик. Сталою є лише зустріч Нового року: «Новий Рік (збережено правопис В. Амеліної. — *М. Р.*) приходить у львівську квартиру хвилями — починається десь у Баку, крокує колишнім Союзом, через Москву — до Львова. Та загадувати бажання слід чомусь саме під бій курантів на Спаській Вежі. Скажи мені, де твій Рим — я скажу, хто ти» (2019, с. 98–99). Ліля Цілик не може визначитись, які саме рецепти належать їй, бо не ідентифікує себе за національністю. У цієї родини перекреслено ті ідентифікаційно-творчі системи, які передаються з покоління в покоління в нормальних умовах, натомість їх замінено штучними координатами колонізатора.

Ще однією медією генераційної пам'яті є цінні родинні речі, реліквії, утім і до них герої В. Амеліної ставляться по-різному. Так, у пані Віри «потемнілий гребінець у волоссі, певно, єдине, що залишилося від дитинства» (2019, с. 288). Пудель Дом зі своїх спостережень резюмує, що люди ховаються в пам'ятних речах, як гребінець пані Віри, як брошка з гранатовою серцевиною у Великої Ба, яку отримала в спадок Оля, залишаючись спогадом. Незважаючи на те, що пам'ять у романі В. Амеліної транслюється по жіночій лінії, так званій *she-story* з огляду на гендерний дисбаланс у родині Ціликів, часто охоронцем речей із минулого постає саме полковник. Окрім подушки з качиним пір'ям із Крайновки, Іван Цілик привіз іще ікону, що належала тітці Дусі: він потай застигає перед іконою, але про чужі очі гнівається на неї. Сховком таємниці постає чорна скриня у львівській квартирі, яку полковник береже навіть більше, ніж Маруся, яка вклдала в неї свої дитячі сенси. Скриня зі скибками хліба, ікона, що належала померлій сім'ї родичів, є осердям полковникової пам'яті про Голодомор, яку він ховає за позірними діями, називанням себе членом комуністичної партії тощо. Голосом наратора Дома Вікторія Амеліна метафорично порівнює колізії пам'яті з алергією: «Просто алергія — поламаний механізм впізнавання. Своє приймаєш за чуже й небезпечно» (2019, с. 377). Так, небезпечними для полковника Цілика постають власні й родинні спогади про трагічні сторінки історії, тоді як радянська історія сприйнята як істина. Досвід життя в СРСР упевнив його в тому, що власна історія та пам'ять, усе, що суперечить офіційному дискурсові, може загрозувати сучасному.

Однак не всі цінні речі у квартирі Ціликів несуть глибокий генераційний сенс. Деякі з них є випадковими та мають трагічну історію: окуляри в золотистій оправі й срібна ложка — трофеї діда,

забрані в нацистів. Водночас вони не потрібні родині як утилітарні речі: якщо срібною ложкою Велика Ба годувала всіх дітей до моменту, поки Маруся не задумалася, чи бувають у нацистів діти, то окуляри так і залишилися зі склом, яке нікому не підходило. У Федорів зазначає, що матеріальні речі у квартирі Ціликів є не меморіальним спадком, а радше меморіальним мотлохом, «адже в ньому деформована чи затерта історія, історія цілих поколінь» (2023, с. 64). На нівеляції ролі реліквій як родинного спадку наголошує О. Романенко: «Предмети, із яких повинна складатися особистісна історія, перетворюються на кітчевий товар — історію на продаж. Причому історію у двох вимірах — як *local history* та *grand history*» (2018, с. 7). Так, повне зібрання творів Леніна, яке було в родини полковника, із легкої руки Олі перетворюється в розповіді для іноземців-покупців на зібрання, що належало кадебісту. Для Олі-антикварки справжня історія втрачена, невідома, а тому вона не вбачає небезпеки в комбінаціях різних правд, адже має благу мету — зібрати кошти на операцію доньці.

Акт писання й переписування правд постає знаковим у романі «Дім для Дома» в приватному вимірі з можливістю перенесення на глобальне переписування історії. Батько Івана Цілика Олексій мав зошити, де записував страшні життєві досвіди, але його дружина зі страху спалює ці записи. Маруся описує фото своїх предків спочатку за радянським каноном із подачі Великої Ба, а потім переписує, залишаючи білі плями на місці виразних міфологем радянського часу вже під контролем Мамаї Олі, колишньої вчительки історії. Зрештою, переписано й перекроєно біографію полковника:

Ось і я собі вигідавав, — продовжує Цілик, — братів і сестру. Але добра людина, директор училища, все пояснив мені, дураку. І я всі помилки в біографії виправив. Прадіда вашого, брата, сестру. Їх і не було ніколи! Це в інших, може, щось трапилося. В інших хатах хтось помер. А в нас, Ціликів, всі живі та здорові. Ми ж щасливчики, ви не знали хіба? (2019, с. 374)

На думку Т. Гребенюк, у романі показано, як радянська ідентичність, концепт *homo sovieticus* руйнує національну ідентичність, змушує зрадити навіть родинну пам'ять про Голодомор, безвісти зниклого на війні батька (2023, с. 50). Це також є типовою проблемою вцілілого, із чого можна зробити висновок: якщо історія не торкається людини безпосередньо, це не означає, що вона не набуває травматичного досвіду свідка трагічних подій, які потім довелося замовчувати, викреслювати з власної пам'яті. Сутність і успадковані травматичні досвіди героїв виявляє мова: у межовій ситуації під час Сквилівської трагедії Оля говорить російською, хоч добре володіє українською. Коли сліпа Маруся побила коліна, Оля

співає російською революційну пісню про крейсер «Аврора». Очевидно, що російська була її мовою-ідентифікатором, мовою, якою до неї звертався тато в дитинстві як радянський військовий. Натомість у поважному віці в тій же ситуації, що й Оля, полковник виконує українську пісню, щоб заспокоїти Марусю. Це свідчить про його глибокий, прихований зв'язок із національною ідентичністю.

Як правило, молодшим генераціям у романі «Дім для Дома» властиво цікавитись минулим, однак старші покоління не транслюють його через страх, сором, небажання травмувати інших чи відкривати болісні спогади комусь:

Велика Ба так і не дізналася, від чого тікали батьки, що саме стирали з долонь, які родинні історії.

— Виростеш — розповім, — казав їй батько.

— Виростеш — розповім, — казала їй мати.

Ну ось, тепер вона точно вже виросла, он яка велика лежала в труні.

— Навіть, коли ти виростеш, для чого тобі це знати? Живи собі, — казав дід Алі, іранець, — не рідний дід, звісно, та так Ліля його називала... (2019, с. 231)

Утім найчастіше родинні секрети помирали разом із їхніми охоронцями. Так, наприклад, про Ніну, матір Лілі, Цілики знають лише те, що вона бігла за течією Волги, а Баку стало її першим прихистком після невідомого горя, про яке ніхто не наважився розповісти. Відтак наступні покоління опинялись у ситуації безпам'ятства, квазіідентичності, що є типовою в родині Ціликів. І це несе за собою глобальну небезпеку: «Коли одне покоління мовчить, наступне врешті буде вигадувати — а ті, що придуть пізніше, можуть уже й не побачити різниці між правдою та брехнею» (2019, с. 274). Покоління бабусь та дідусів ніби намагається спокуювати провини перед дітьми, віддаючи час і турботу онучкам, але водночас продовжує гіперопіку в поєднанні із суворістю до своїх дітей. На сучасне покоління батьків накладається ще й еміграційний розрив. Так, батько Марусі Юрась перебуває в США, не знає про сліпоту доньки та надсилає їй абсолютно недоречний дарунок — скляну кулю з написом «Welcome to New York!», що є виявом абсолютної байдужості та перерваного зв'язку з представниками роду.

Сестри Тамара й Оля відрізняються не лише записом національності в паспорті. Старша донька Лілі й Івана, на думку О. Пухонської та Я. Поліщука, є промовистим прикладом «*homo sovieticus*, для якого національність має винятково формальний статус, а пам'ять обмежується типовими комунікативними спогадами, що не виходять поза межі сімейного дискурсу» (2021, с. 152). Якщо Тамара обмежується побутово-комунікативною пам'яттю, то Оля є метафорою глобальної історії, із якою вона не справилась

у викладанні, але стала спеціалісткою з творення псевдоісторій.

В. Агеєва зауважує, що часто героями сучасної прози стають «ті, хто професійно займається історичним минулим, — архівісти, музейники, бібліотекарі, реставратори, журналісти-розслідувачі» (2023, с. 300). Не є винятком і роман В. Амеліної, де, крім учительки історії Олі, діють антиквар Генріх, Костя Антиквар, археолог Надія Іванівна. Здавалося б, так багато людей, які вміють давати раду з минулим, утім кожен із них має свої способи взаємодії з історією. Генріх боїться, що Маруся розчарується, коли її зір відновиться і вона побачить справжній Львів замість вигаданих історій. Лише археолог Надія Іванівна виконує свою місію — спонукає полковника розпрощатися з рудиментом його радянського минулого, винищувачем МіГ. Літак той роками приховував на дачі на Замарстинові, яка була твердиною його ностальгії за молодістю та СРСР — його метафоричним Господарем. У часи своєї служби Цілик уважав своїм простором небо, ніби втікав угору від власної історії. Глобальна історія по-різному впливає на героїв роману, утім жодного представника родини не оминають зміни, злами цінностей: у когось це крах тоталітарної системи чи виведення радянських військових з НДР, у когось — фізичне прозріння — усе, що впливало на ідентичність героя та його самовідчуття. Історичне тло в романі В. Амеліної представлене фрагментарно, виразними мазками нанизування катастроф: революція, Голодомор, депортація кримських татар, Друга світова війна, Голокост, терористичний акт 11 вересня 2001 у США, Скнулівська трагедія. Щоб показати травматичне минуле, авторка репрезентує виняткові ситуації, як-от епізод із відпустки Ціликів у Криму, де родина кримських татар повертається у власну домівку після депортації.

Зрештою, «Дім для Дома» можна назвати романом про набуття дому й історії. Якщо ніхто з другого та третього покоління Ціликів не має батьківського дому, то представниця четвертого покоління з показаних у творі Маруся ототожнює Львів і квартиру на Лепкого з Домом. На це є свої причини: «Маруся єдина має з цим містом, так би мовити, “кровний” зв'язок. Такий, який виникає, коли ти народився в місті — або коли хтось дуже близький у місті помер. Та що Маруся — її друга бабуся, батькова мати, народилась у Львові» (2019, с. 70). Цілики відчули, що залишаються в цьому місті вже після смерті Великої Ба. Їхня історія, як-от зникнення та повернення Маші, уже стали частиною історії міста. Так само й Дом відчуває Львів своїм домом, бо ототожнює цей простір із місцем, де його люблять.

Висновки. Роман «Дім для Дома» В. Амеліної є авторською модифікацією сімейної саги, де герої не виходять із батьківського Дому, а набувають його в процесі самоідентифікації. Попри різні стратегії взаємодії з генераційною пам'яттю герої сімейної саги не змогли уникнути минулого, бо

воно вже трансгресивно присутнє в сучасному та задає ідентифікаційні коди майбутньому. Аналіз запропонованих типів трансляції пам'яті покоління уможливив висновок: там, де загрожений умовно позитивний аспект, трансмісія травматичного досвіду відчувається сильніше, адже лакуни пам'яті заповнюють здогадки, що суперечать історії. З огляду на запропоновану пам'ятеву триаду Я. Поліщука родина Ціликів перебуває в ситуації транспам'яті, справжні родинні контрнарлативи в їхній сім'ї табуовані, а стидкі й страшні спогади перебувають на стадії витіснення, утім проявляються в мові, поведінці тіла, снах, відчуженні свого. В. Амеліна у своєму романі не пропонує ідеї зцілення пам'яті, відновлення цілісного нарративу, але надає звучання проблемам безпам'ятства через порушення генераційних зв'язків унаслідок тоталітарних практик.

Покликання

- Агеева, В. (2023). *За лаштунками імперії. Есеї про українсько-російські культурні відносини*. Віхола.
- Амеліна, В. (2019). *Дім для Дома*. Видавництво Старого Лева.
- Ассман, А. (2014). *Простори спогаду. Форми та трансформації культурної пам'яті*. Ніка-Центр.
- Гребенюк, Т. (2023). Спільний біль, війна й ідентичність: національна специфіка українського літературного метамодернізму. *Сучасні літературознавчі студії*, 20, 30–58. <https://doi.org/10.32589/2411-3883.20.2023.293539>
- Ківа, І. (2018). Вікторія Амеліна. «Дім для Дома». *Критика*, 3–4, 245–246. <https://krytyka.com.ua/reviews/dim-dlya-doma>
- Коцарев, О. (2019). Родина в українській літературі: складні пошуки любові й поваги. *Verbum*, 19. <https://www.verbum.com.ua/02/2019/family-affairs/literary-search-for-family/>
- Макарик, В. (2017, 3 листопада). Вікторія Амеліна: «Дім для Дома» — книжка про небезпечну ностальгію. *Слово правди*. <http://slovopravdy.com.ua/viktoriya-amelina-dim-dlya-doma-knyzhka-pro-nebezpechnu-nostalgiyu>
- Матусяк, А. (2020). *Вийти з мовчання. Деколоніальні змагання української культури та літератури XXI століття з посттоталітарною травмою*. ЛА «Піраміда».
- Поліщук, Я. (2014). Пам'ять і постпам'ять (на матеріалі роману Ліни Костенко «Записки української самашедшого»). У Т. Гундорова, А. Матусяк (Ред.), *Постколоніалізм. Генерації. Культура* (с. 162–174).
- Пухонська, О. (2018). Білі плями пам'яті на темному тлі історії (за романом «Дім для дома» Вікторії Амеліної). *Сучасні проблеми мовознавства та літературознавства*, 23, 279–282.
- Пухонська, О., & Поліщук, Я. (2021). Собака як спостерігач і свідок історії (за романом Вікторії Амеліної «Дім для Дома»). *Poznanskie Studia Slavistyczne*, 20, 143–157. <https://doi.org/10.14746/pss.2021.20.8>
- Рева, І. (2013, 15 листопада). Психолог Тетяна Воропаєва: Наслідки геноциду поширюються на чотири покоління. *Український тиждень*. <https://tyzhden.ua/psykholoh-tetiana-voropaieva-naslidky-henotsydu-poshyriuiutsia-na-chotyry-pokolinnia/>
- Романенко, О. (2018). Координати дому: символічні простори роману Вікторії Амеліної «Дім для Дома». *Синопис: текст, контекст, медіа*, 3, 1–16.
- Савка, М. (2017, 26 жовтня). «Дім для Дома» — ключ до порозуміння між далекими і близькими людьми одного міста. Видавництво Старого Лева. <https://starylev.com.ua/news/dim-dlya-doma-klyuch-do-porozuminnya-mizh-dalekymi-i-blyzkymy-lyudmy-odnogo-mista>
- Толокольнікова, К. (2020, 28 травня). Вікторія Амеліна: «Література має залишати простір для сумнівів, спогадів, злості й любові». *PEN Ukraine*. <https://pen.org.ua/viktoriya-amelina-literatura-maye-zalyshaty-prostir-dlya-sumniviv-spagadiv-zlosti-y-lyubovi>

- Улюра, Г. (2017, 2 листопада). «Дім для Дома»: сімейний роман про радянське минуле. Видавництво Старого Лева. <https://starylev.com.ua/blogs/dim-dlya-doma-simeynyy-roman-pro-radyanske-mynule>
- Федорів, У. (2023). Львів як місто / місце пам'яті в романі Вікторії Амеліної «Дім для Дома». У М. Гнатюк (Ред.), *Література та історія: антропос — топос — тропос: монографія* (с. 56–65). ЛНУ імені Івана Франка.
- Hirsh, M. (2012). *The Generation of Postmemory: Writing and Visual Culture After the Holocaust*. Columbia University Press. <https://doi.org/10.7312/hirs15652>
- Jakubowska-Krawczyk, K., & Zambrzycka, M. (2022). Między azylem a więzieniem. Metafora domu w powieściach “Dom z witrażem” Żanny Słoniowskiej i “Dom dla Doma” Viktorii Ameliny. *East European Review / Przegląd Wschodnioeuropejski*, 13(1), 223–236. <https://doi.org/10.31648/pw.7666>

References (translated and transliterated)

- Aheieva, V. (2023). *Za lashunkamy imperii. Esei pro ukraïnsko-rosiïski kulturni vidnosyny* [Behind the scenes of the empire. Essays on Ukrainian-Russian cultural relations]. Vikhola.
- Amelina, V. (2019). *Dim dlia Doma* [Dom's Dream Kingdom]. Vydavnytstvo Staroho Leva.
- Assman, A. (2014). *Prostory spohadu. Formy ta transformatsii kulturnoi pamiaty* [Spaces of memory. Forms and transformations of cultural memory]. Nika-Tsentr.
- Fedoriv, U. (2023). Lviv yak misto / mistse pamiaty v romanii Viktorii Amelinoi “Dim dlia Doma” [Lviv as a city/place of memory in Viktoriia Amelina's novel “Dom's Dream Kingdom”]. In M. Hnatiuk (Ed.), *Literatura ta istoriia: antropos — topos — tropos: monohrafiia* (pp. 56–65). Ivan Franko National University of Lviv.
- Hirsh, M. (2012). *The Generation of Postmemory: Writing and Visual Culture After the Holocaust*. Columbia University Press. <https://doi.org/10.7312/hirs15652>
- Hrebenuk, T. (2023). Spilnyi bil, viina y identychnist: natsionalna spetsyfika ukraïnskoho literaturnoho metamodernizmu [Shared pain, war, and identity: the national specificity of Ukrainian literary metamodernism]. *Contemporary literary studies*, 20, 30–58. <https://doi.org/10.32589/2411-3883.20.2023.293539>
- Jakubowska-Krawczyk, K., & Zambrzycka, M. (2022). Między azylem a więzieniem. Metafora domu w powieściach “Dom z witrażem” Żanny Słoniowskiej i “Dom dla Doma” Viktorii Ameliny. *East European Review / Przegląd Wschodnioeuropejski*, 13(1), 223–236. <https://doi.org/10.31648/pw.7666>
- Kiva, I. (2018). Viktoriia Amelina. “Dim dlia Doma” [Viktorii Amelina. “Dom's Dream Kingdom”]. *Krytyka*, 3–4, 245–246. <https://krytyka.com.ua/reviews/dim-dlya-doma>
- Kotsarev, O. (2019). Rodyna v ukraïnskii literaturi: skladni poshuky liubovi y povahy [The family in Ukrainian literature: the complicated search for love and respect]. *Verbum*, 19. <https://www.verbum.com.ua/02/2019/family-affairs/literary-search-for-family/>
- Makaryk, V. (2017, November 3). Viktoriia Amelina: “Dim dlia Doma” — knyzhka pro nebezpechnu nostalhiu [Viktorii Amelina: “Dom's Dream Kingdom” — a book about dangerous nostalgia]. *Slovo pravdy*. <http://slovopravdy.com.ua/viktoriya-amelina-dim-dlya-doma-knyzhka-pro-nebezpechnu-nostalgiyu>
- Matusiak, A. (2020). *Vyity z movchannia. Dekolonialni zmahannia ukraïnskoi kultury ta literatury XXI stolittia z posttotalitarnoiu travmoiu* [Breaking the silence. Decolonial struggles in Ukrainian culture and literature of the 21st century with post-totalitarian trauma]. LA “Piramida”.
- Polishchuk, Ya. (2014). Pamiat i postpamiat (na materialii romanu Liny Kostenko “Zapysky ukraïnskoi samashedshoho”) [Memory and post-memory (based on Lina Kostenko's novel “Notes of a Ukrainian Madman”). In T. Hundorova, A. Matusiak (Ed.), *Postkolonializm. Heneratsii. Kultura* (pp. 162–174).
- Pukhonska, O. (2018). Bili pliamy pamiaty na temnomu tli istorii (za romanom “Dim dlia doma” Viktorii Amelinoi) [White spots of memory on the dark background of history (based on the novel “Dom's Dream Kingdom” by Viktoriia Amelina)]. *Suchasni problemy movoznavstva ta literaturoznavstva*, 23, 279–282.
- Pukhonska, O., & Polishchuk, Ya. (2021). Sobaka yak sposterihach i svidok istorii (za romanom Viktorii Amelinoi “Dim dlia Doma”) [The dog as an observer and witness to history (based on the novel “Dom's Dream Kingdom” by Viktoriia Amelina)]. *Poznanskie*

- Studia Slavystyczne*, 20, 143–157. <https://doi.org/10.14746/pss.2021.20.8>
- Reva, I. (2013, November 15). Psykholoh Tetiana Voropaieva: Naslidky henotsydu poshyriuiutsia na chotyry pokolinnia [Psychologist Tetyana Voropaeva: The consequences of genocide extend to four generations]. *Ukrainskyi tyzhden*. <https://tyzhden.ua/psykholoh-tetiana-voropaieva-naslidky-henotsydu-poshyriuiutsia-na-chotyry-pokolinnia/>
- Romanenko, O. (2018). Koordynaty domu: symvolichni prostory romanu Viktorii Amelinoi "Dim dlia Doma" [Coordinates of home: symbolic spaces in the novel "Dom's Dream Kingdom" by Viktoriia Amelina]. *Synopsis: Text, Context, Media*, 3, 1–16.
- Savka, M. (2017, October 26). "Dim dlia Doma" — kluch do porozuminnia mizh dalekymy i blyzkymy liudmy odnoho mista ["Dom's Dream Kingdom" — the key to understanding between distant and close people in the same city]. The Old Lion Publishing House. <https://starylev.com.ua/news/dim-dlya-doma-klyuch-do-porozuminnya-mizh-dalekymy-i-blyzkymy-lyudmy-odnogo-mista>
- Tolokolnikova, K. (2020, May 28). Viktoriia Amelina: "Literatura maie zalyshaty prostir dlia sumniviv, spohadiv, zlosti y liubovi" [Viktorii Amelina: "Literature should leave room for doubt, memories, anger, and love"]. *PEN Ukraine*. <https://pen.org.ua/viktoriya-amelina-literatura-maye-zalyshaty-prostir-dlya-sumniviv-spgadiv-zlosti-j-lyubovi>
- Uliura, H. (2017, November 2). "Dim dlia Doma": simeinyi roman pro radianske mynule ["Dom's Dream Kingdom": a family novel about the Soviet past]. The Old Lion Publishing House. <https://starylev.com.ua/blogs/dim-dlya-doma-simeynyy-roman-pro-radyanske-mynule>

Mariia Rusanovska

Ivan Franko National University of Lviv, Ukraine

GENERATIONAL MEMORY AND INTERGENERATIONAL INTERACTION: REFLECTIONS ON VIKTORIIA AMELINA'S "DOM'S DREAM KINGDOM" AS A FAMILY SAGA

This article explores the artistic representation of generational memory and intergenerational interaction in Viktoriia Amelina's novel *Dom's Dream Kingdom*. It aims to identify the specific features of generational memory transmission in the context of continuity and conflicts between different versions of the past; to outline the impact of traumatic experiences of previous generations on the formation of identity in subsequent generations; and to analyze generational memory as a factor shaping the transformation of the family saga genre in contemporary literature. The theoretical and methodological framework of the study draws on the works of Marianne Hirsch, Aleida Assmann, Agnieszka Matusiak, and Yaroslav Polischuk. The research employs methods from memory studies and trauma studies, as well as elements of historical and cultural analysis and close reading. The novelty of the study lies in interpreting V. Amelina's novel *Dom's Dream Kingdom* as a family saga and in examining the tensions and controversies of generational memory through the characters' experiences and their intergenerational interactions.

The results of the study demonstrates that the novel under analysis represents the author's reinterpretation of the family saga genre, in which the concept of Home is fundamentally redefined. V. Amelina depicts not a departure from the parental Home or a return to it, but rather the process of acquiring, or the impossibility of acquiring, a Home by different generations of the Tsilyk family. The causes for the family's amnesia and the absence of both a physical and a symbolic Home are traced to the totalitarian practices of the USSR and to the generational rupture resulting from the disruption of the transmission of conditionally positive generational memory. The members of the Tsilyk family rarely communicate with one another about the past, lack shared traditions, and are unable to construct a coherent narrative of their identity. Instead, the novel reveals a clear intergenerational transmission of traumatic experience, which manifests itself indirectly: through speech and silence, patterns of behavior, dreams, alienation from one's own history, and the appropriation and reworking of other people's stories.

V. Amelina does not offer a model of memory healing or the restoration of a coherent family narrative in her novel. Instead, she foregrounds the problems of generational memory and the tabooing of traumatic experience, the tensions between private memory and official history, the plurality of versions of the past within different families, and the circulation of descendants' memories within the shared urban space of Lviv. This situates *Dom's Dream Kingdom* within the context of contemporary Ukrainian prose, which functions as a kind of archive that gathers and processes diverse voices of the past and traces the patterns of their influence on identity and the present of successive generations.

Keywords: family saga; generational memory; postmemory; identity; traumatic experience; intergenerational interaction; contemporary Ukrainian prose.

Стаття надійшла до редколегії 04.03.2026

Прийнято до публікації 27.03.2026

Опубліковано 31.03.2026

<https://doi.org/10.28925/2311-259x.2026.1.11>

УДК 821.112.5(492)-31-054.72.09:(7.045+581.527) Шолех Резазаде

Ольга Петренко

Київський національний університет імені Тараса Шевченка
бульвар Тараса Шевченка, 14, Київ, 01601, Україна
 <https://orcid.org/0009-0009-2590-8078>
petrenkoolha@knu.ua

ПЕЙЗАЖИ НАЛЕЖНОСТІ: ФЛОРИСТИЧНІ МОТИВИ ЯК РЕПРЕЗЕНТАЦІЯ ДОСВІДУ ІНШОГО В РОМАНІ ШОЛЕХ РЕЗАЗАДЕ «НЕБО ЗАВЖДИ ФІОЛЕТОВЕ»

У статті здійснено літературознавчий аналіз флористичної символіки як одного з провідних художніх механізмів репрезентації категорії Іншого в сучасній нідерландськомовній мігрантській прозі. У фокусі дослідження — роман нідерландської письменниці іранського походження Шолех Резазаде «Небо завжди фіолетове», який попри помітний читацький резонанс і визнання в літературному полі Нідерландів досі не був підданий системному науковому аналізу. Предметом дослідження є флористичні мотиви як складники символічної структури художнього тексту, що беруть участь у моделюванні досвіду міграції, культурної пам'яті, втрати дому та пошуку ідентичності. Мета статті полягає в з'ясуванні особливостей художнього функціонування рослинної образності як стратегій іншування, за допомогою яких у тексті моделюється система опозицій між пам'яттю й актуальним досвідом, укоріненістю й станом екзистенційної несталості, а також між статичністю простору й динамікою міграційного руху. Методологічну основу дослідження становить комплексний літературознавчий підхід, що поєднує текстуальний, семіотичний і герменевтичний аналіз із залученням міждисциплінарних напрацювань студій ідентичності та культурної пам'яті.

У результаті дослідження виокремлено та систематизовано основні флористичні мотиви роману (дерево, ліс, сад, горщиккові рослини) й окреслено їхню роль у формуванні цілісної символічної системи, через яку репрезентується досвід Іншого як суб'єкта міграції. Актуальність дослідження зумовлена зростанням наукового інтересу до проблем міграції, ідентичності та міжкультурної взаємодії, а також недостатнім рівнем опрацювання нідерландськомовної мігрантської літератури в українському літературознавчому дискурсі. Наукова новизна статті полягає в першій спробі комплексного літературознавчого аналізу роману Шолех Резазаде в українському науковому просторі, а також у концептуалізації флористичної поетики як однієї з ключових художніх стратегій іншування в нідерландськомовній мігрантській прозі. Перспективи подальших досліджень убачаються в компаративному аналізі природної образності в мігрантській прозі різних мовних і культурних традицій.

Ключові слова: нідерландська література; еміграційна література; мігрантська проза; роман; категорія Іншого; ідентичнісні студії; флористична символіка.

Постановка проблеми. У сучасному літературознавстві мігрантська проза посідає дедалі помітніше місце як художній простір осмислення досвіду переміщення, трансформації своєї належності та формування ідентичності в умовах міжкультурної взаємодії. Центральною категорією такого письма постає Інший — суб'єкт, який перебуває в стані міжкультурної, мовної та соціальної межовості й змушений постійно переосмислювати власну належність до «свого» і «чужого» простору. Водночас питання художніх стратегій репрезентації Іншого, зокрема символічних і метафоричних засобів іншування, залишаються недостатньо систематизованими, особливо в контексті нідерландськомовної мігрантської літератури.

Рослинний світ у художньому творі може поставати вагомим компонентом поетики простору, формуючи семантичне поле твору та надаючи

йому особливого національно-культурного забарвлення (Ігнат'єва & Цюп'як, 2025, с. 68). Флористична символіка постає одним із художніх засобів іншування в мігрантській прозі, виконуючи таким чином не лише декоративну чи описову функцію, а й беручи активну участь у формуванні поетики простору, часу та пам'яті. Образи рослин, дерев, лісу, саду або коріння здатні актуалізувати питання вкорінення та викоріненості, постійності й змінності, зв'язку з батьківщиною та досвіду втрати. Саме через флористичні мотиви художній текст часто моделює напруження між минулим і теперішнім, між культурною пам'яттю та потребою адаптації до нового середовища, що є визначальним для досвіду Іншого.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Сучасне літературознавство виявляє сталий інтерес до проблематики міграції, ідентичності та

категорії Іншого, однак нідерландськомовна мігрантська проза залишається недостатньо опрацьованою в українському науковому дискурсі. Зокрема роман Шолех Резазаде *De hemel is altijd paars* («Небо завжди фіолетове») (Rezazadeh, 2021) попри його помітний читацький резонанс і культурну значущість у нідерландському літературному просторі до сьогодні не ставав об'єктом системного літературознавчого аналізу ані в Нідерландах, ані в Україні. Відсутність наукових розвідок, присвячених цьому тексту, зумовлює потребу його ґрунтовного дослідження та окреслення його місця в контексті сучасної нідерландськомовної мігрантської літератури.

Водночас проблематика флористичних мотивів і символіки в художніх творах уже частково представлена в українському літературознавстві. Зокрема, О. Михайлова в праці «Флористична символіка поезії Ліни Костенко» (Михайлова, 2021) аналізує рослинні образи як носії національно-культурних смислів і поетичних інтенцій авторки. Питання концептуалізації флористичної символіки порушують С. Ігнат'єва та І. Цюп'як у дослідженні «Концептуалізація флорисимволіки в поетичному тексті Костянтина Дуба» (Ігнат'єва & Цюп'як, 2025), зосереджуючись на семантичному потенціалі рослинних образів у сучасній поезії. Флористичні мотиви як складник художнього світу поета розглядає Л. Фомина в праці «Флористична символіка в художньому світі М. Вінграновського: фольклорна традиція та авторське» (Фомина, 2011), акцентуючи на взаємодії народнопоетичних і індивідуально-авторських кодів. Семантику та функціональність флористичних образів у поезії Олександра Олеся досліджує Л. Семененко в роботі «Флористичні образи в поезії Олександра Олеся: семантика та функціональність» (Семененко, 2018). Окремі аспекти флористичної символіки в драматургії висвітлює О. Семенець у розвідці «Кольоропис і флористична символіка у п'єсі Ж. Жене "Покоївки"» (Семенець, 2010), а флористичний аспект ідіостилію Дарії Віконської аналізує О. Головій у праці «"...Як чорна квітка": до проблеми ідіостилію Дарії Віконської» (Головій, 2023). Попри різноманітність підходів зазначені дослідження зосереджені переважно на українській і європейській поезії та драматургії й не охоплюють проблематики флористичних мотивів у мігрантській прозі.

У нідерландськомовному літературознавстві питання природної образності розглядаються здебільшого в ширшому історико-культурному або поетологічному контексті. Найбільш ілюстративною та репрезентативною в цьому плані є дисертація М. Е. Крук «*Natuurbeelden in de hedendaagse Nederlandse literatuur. Een vergelijking tussen autochtone schrijvers en allochtone schrijver afkomstig uit het islamitisch cultuurgebied*» («Образи природи в сучасній нідерландській літературі. Порівняння між автохтонними письменниками та письменниками-адохтонами, що походять з

ісламського культурного простору») (Kloek, 2008), у якій аналізуються образи природи як складова сучасного літературного дискурсу, з особливим акцентом на міграційному досвіді авторів мусульманського походження та категорії Іншого. Дослідження Б. Баерт і В. Фратерс «*Aan de vruchten kent men de boom: de boom in tekst en beeld in de middeleeuwse Nederlanden*» («За плодами пізнають дерево: образ дерева в тексті та зображенні в середньовічних Нідерландах») (Baert & Fraeters, 2001) зосереджене на символіці дерева в середньовічній нідерландській традиції, символіку розглянуто в іконографічному й текстуальному вимірах. Водночас флористичні образи в сучасній нідерландськомовній мігрантській прозі залишаються поза межами спеціалізованих наукових студій.

Основною **теоретичною базою** цього дослідження стала праця Овейна Джонса, професора природничих наук Університету Бат-Спа (Королівство Великої Британії), «*Materiality and Identity — Forests, Trees and Senses of Belonging*» («Матеріальність та ідентичність — ліси, дерева та відчуття належності») (Jones, 2011). У ній автор на прикладі художніх творів досліджує взаємозв'язок між деревами, лісами та рослинною метафорикою загалом і конструюванням глобальної, національної, локальної та індивідуальної ідентичностей. Автор підкреслює, що дерева й ліси є одними з найбільш поширених форм природи, із якими ми можемо відчувати тісний зв'язок та асоціювати себе. Через своє зростання й змінну фізичну присутність упродовж часу дерева відображають його плин у власних тілах і, таким чином, стають символами та супутниками людського проходження простором і часом. У процесі аналізу художніх творів із флористичною символікою Джонс вводить термінологічне поняття «пейзаж належності» (*scenery of belonging*). На його думку, дерева та рослинні ландшафти завдяки видовому різноманіттю й кількісній репрезентативності можуть виступати носіями пам'яті, актуалізуючи спогади про дім, дитинство, географічну та культурну належність. У цьому сенсі флористичні мотиви функціонують не лише як елементи пейзажної образності, а і як символічні маркери ідентичності — індивідуальної та колективної.

Об'єктом дослідження є роман нідерландської письменниці іранського походження Шолех Резазаде «Небо завжди фіолетове». У 26-річному віці вона переїхала до Нідерландів, і її власний досвід адаптації до іншого соціокультурного та мовного середовища став предметом художньої рефлексії в дебютному нідерландськомовному романі 2021 року.

Метою розвідки є поглиблення розуміння природи Іншого крізь призму рослинної метафорики, а також з'ясування того, яким чином у романі Шолех Резазаде «Небо завжди фіолетове» рослинні образи трансформуються в символи — маркери ідентичності головної героїні, постаючи засобами репрезентації досвіду Іншого та уособлюючи водночас і належність, і втрату дому.

Поставленої мети дослідження вдалось досягти завдяки використанню комплексного літературознавчого підходу — загальних **методів** аналізу художніх текстів із подальшою їх адаптацією до специфіки обраної теми, зокрема: методу доперекладацького прочитання і текстуального аналізу, що дав змогу виявити ключові флористичні мотиви, образи та нарративні структури; методу семіотичного аналізу і герменевтичного методу, які було використано для інтерпретації виокремлених кодів іншування; а також міждисциплінарних підходів, зокрема студій пам'яті та ідентичності студій.

Посилення інтересу літературознавців до дослідження категорії Іншого, загальне прискорення міграційних процесів і потреба вивчення різних аспектів міграції не лише крізь призму соціологічних, культурологічних та психологічних студій, а й із погляду літературознавства, долучення до практик, які розгортаються в просторі малодослідженої на сьогодні нідерландськомовної літератури, визначають **актуальність розвідки**. Особливо релевантним є також вивчення зокрема флористичних мотивів у творах мігрантської прози, адже вони служать унікальним інструментом репрезентації культурного й емоційного досвіду персонажів, пов'язаного з адаптацією, укоріненням у новому просторі та формуванням ідентичності. Дослідження цих мотивів дає змогу заповнити наявні прогалини у вивченні символіки природи в нідерландськомовній літературі й окреслити нові напрями в аналізі художньої репрезентації міграційного досвіду.

Наукова новизна розвідки полягає в тому, що у фокусі дослідження — нідерландськомовна література, якій в українському літературознавстві присвячено лише кілька наукових праць і яка є так само малорепрезентативною в перекладах, а отже, маловідомою українському читачеві. Роман Шолех Резазаде «Небо завжди фіолетове» попри свій значний читацький резонанс і визнання на літературному полі Нідерландів усе ж не аналізувався донині крізь призму літературознавчих студій та не ставав предметом ґрунтовних наукових досліджень. Наукова новизна розвідки полягає також у виокремленні та систематизації флористичних мотивів як ключових художніх стратегій іншування, через які авторка реалізує тематичний комплекс «Інший — мігрант — пошук ідентичності — культурна адаптація».

Виклад основного матеріалу. Шолех Резазаде народилась у Тебризі в 1989 році та з 2015 року проживає в Нідерландах. Її досвід включає складний процес адаптації до нового соціокультурного та мовного середовища. Авторка описує початковий етап свого перебування в країні як радикальну трансформацію культурного й комунікативного простору:

Коли я вперше приїхала до Нідерландів, у мене склалося враження, що люди постійно

сперечаються... Мова звучала агресивно й була далекою від м'якого, співучого тону перської. <...> Письмо для мене — це спосіб дихати у світі, де важко набрати кисню... щоб жити в морі, я мала вивчити мову, якою говорять у цьому морі. (Rezazadeh, 2022) (тут і далі переклад мій. — О. П.)

Незважаючи на труднощі адаптації, уже через п'ять років після переїзду авторка представила свій перший нідерландськомовний роман «Небо завжди фіолетове», який одразу здобув свого читача та схвальні відгуки літературних критиків. Саме за нього письменниця отримала літературну премію «De Bronzen Uil» (2021) та Дебютну премію Товариства нідерландської літератури (Debuutprijs MdNL, 2022), що засвідчило значущість роману в сучасному нідерландському літературному контексті. Редакції часописів *De Correspondent*, *De Lage Landen* та *Het Parool* також опублікували схвальні рецензії на роман, наголосивши, що «він ознаменував появу нового літературного таланту. “Небо завжди фіолетове” — це художньо витончений роман, у якому жодне слово не є зайвим» (Rezazadeh, 2021). Незважаючи на те, що твір було вперше надруковано в березні 2021 року, він і донині не втрачає своєї актуальності, часто потрапляючи до десятки бестселерів року в нідерландських книгарнях і стаючи предметом обговорення на книжкових ярмарках та фестивалях. Улітку 2025 року комерційні продажі роману перетнули позначку 50 тисяч примірників, і текст було подано до 23-го друку.

У центрі оповіді від першої особи — історія життя головної героїні, дівчини на ім'я Аргхан, яка, переживши драму руйнування родини (матір розлучається з батьком, а той, не змігши впоратися з травмою розлуки, стає залежним від опіуму), переїжджає до Нідерландів, за її словами, навмисне змінюючи гористу місцевість на найплоскішу землю світу. Аргхан влаштовується на роботу в крамниці секонд-хенду: торгує одягом та іншим крамом.

Персонажі другого ряду створюють у романі багатовимірний простір міжкультурної взаємодії. Анна, подруга Аргхан, є втіленням Іншої в соціальному контексті, що підсилено тілесним маркером (вона має порушення слуху). Мейс, молодий чоловік, у якого закохалась Аргхан, утілює стереотипний образ нідерландця, і справа не лише в характерній зовнішності, а в поведінкових патернах — у романтичних стосунках із Аргхан він демонструє зверхність, надмірну зацикленість на концепті часу і небажання приймати культурний бекграунд Аргхан. Йоган — іще один молодий чоловік із кола Аргхан; на відміну від Мейса він живе в нетиповому для місцевої архітектури будинку на околиці міста, не користується телефонами й іншими засобами зв'язку, але при цьому запевняє, що може розмовляти з деревами, навіть записує їхні голоси на магнітофон, що дуже

імпонує Аргхаван. Насамкінець Раха — найкраща іранська подруга Аргхаван; це персонаж епізодичний за своєю присутністю в тексті, але не за значенням, адже саме вона демонструє поступову втрату зв'язку головної героїні з її минулим.

У романі спостерігаємо розмаїття художніх прийомів іншування. До них належить використання кольорового коду: наприклад, яскраві кольори репрезентують типові елементи іранської культури й асоціюються з домівкою Аргхаван, тоді як сірі, блакитні, сині відтінки постають маркерами Амстердаму з його вічним дощем і холодних мешканців цього міста. Крім того, авторка застосовує перемикання мовного реєстру (code-switching) та епізодичне включення перської мови в мовлення Аргхаван. Іншування реалізується також через взаємну екзотифікацію, коли і Аргхаван, і нідерландські персонажі наділяються перебільшено типовими рисами зовнішності та культурними маркерами: скажімо, Аргхаван друзі Мейса за замовчуванням сприймають як надто мрійливу й емоційну, бо ж «усі іранці — поети» (2021, р. 42), а Йоган постійно носить одяг помаранчевого кольору, темно-коричневий капелюх і використовує клопи як домашнє взуття. Зрештою, важливим нарративним інструментом стає прийом недосказаності, який посилює ефект відчуження Аргхаван: під час розмови з друзями Мейса Аргхаван хоче розлого відповісти на всі їхні питання, але такі відповіді залишаються лише в її думках — вона навмисне відповідає коротко, бо ж «щоразу, коли хтось ставить мені запитання, а потім миттєво переходить до наступного, я відчуваю примусовість та шаблонність цих питань. Моя відповідь не має значення. Вони не чують, що я кажу, і я навіть не впевнена, чи вони взагалі хочуть щось про мене знати» (2021, р. 93); кожного разу під час розмов із Рахою, яка помітно змінилася з їхніх юнацьких років, чи з Анною та Мейсом, які не завжди розуміють рішень і дій Аргхаван, вона навмисне замовчує те, що дуже хоче сказати, але лишає в собі чи розповідає деревам, бо, за словами Йогана, «іноді, якщо хочеш бути почутим, треба просто почати говорити. Якщо ти не боїшся відповідей, говори з людьми. Це доволі сміливо. Але якщо ти боїшся можливих відповідей, то краще йти до дерев» (2021, р. 110).

І все ж найбільш кількісно чисельним та ілюстративним прийомом іншування у творі є використання флористичних мотивів, які стають ключовими інструментами репрезентації досвіду Аргхаван як Іншої. До переліку цих мотивів належать, зокрема, дерево, ліс, сад, горщиківі рослини.

Дерево Юди. Роман починається з ранкового епізоду в крамничці Аргхаван, який безпосередньо пов'язаний із флористичними образами: вона вкотре знаходить під дверима лист із характерними трьома червоними хрестами — повідомлення від міської адміністрації Амстердаму, яке, за її власним спостереженням, «ніколи не приносить хороших новин» (2021, р. 6). У повідомленні йде

мова про заплановане зрубання дерев, які ростуть біля її крамниці; їх вважають надто старими, тож адміністрація змушена вжити заходів, аби уникнути можливого падіння гілок на перехожих. Окремо зазначається дерево Юди (judasboom) — церсис, або ж (в українській традиції) багряник, який навесні вкривається рожево-фіолетовим цвітом. Це дерево постає центральним полісемантичним образом твору: воно асоціюється в головної героїні з Іраном, і саме під його гілками вона проводить багато часу, згадуючи свій дім. Ім'я героїні, Arghavan, перською мовою також означає «дерево Юди», що сповнює цей флористичний мотив питомо іранською культурною символікою й водночас персоналізує його.

Новина про заплановану вирубку дерев глибоко стривожує Аргхаван, адже вона ставить під сумнів пріоритет людських інтересів над природою: «Я ніколи не розуміла, чому люди важливіші тут. Чому все обертається навколо щастя людей? Що ми зробили Матері-Землі, що її дерева повинні зрізати, аби вони не впали нам на голови?» (2021, р. 9). Цю емоційну реакцію героїні посилює оніричний простір — тривожні сновидіння, у яких птаха, що прилітає до дерева, зростає та обриває його тендітні гілки:

Тонкі кігті птаха обвивають маленьку гілку дерева. Пташка співає та похитує головою з боку в бік. Вона зариває дзьоб у пір'я та щось дістає звідти. Сонце пробивається через танцююче листя дерева та освітлює барвисте оперення пташки. Раптом дерево починає труситися. Пташка стає все більшою і більшою. Гілка ламається. Пташка стає ще більшою. Звук зламаної гілки дерева дзвенить у мене у вухах. Я відчуваю такий сильний тягар на моїх грудях, що не можу дихати. (2021, р. 35)

Окрім того, кожного ранку, паркуючи свій велосипед біля дерева Юди, Аргхаван слухає «голос» дерев, намагаючись збагнути, чи усвідомлюють вони наближення своєї смерті: «Я чую гучне гойдання дерев Юди. Мовби вони шепочуть вірш невідомою мені мовою. Але це не звучить сумно. Мабуть, вони ще не знають, що на них чекає» (2021, р. 9).

Мейс реагує на новину про вирубування дерев спокійно та доволі прагматично: «Так, їх тут не вистачатиме. Але не хвилюйся, скоро посадять нові. Так завжди роблять» (2021, р. 41). Аргхаван намагається продовжити цей діалог, проте Мейс не усвідомлює глибини і символізму втрати: «Поява нових дерев нічого не змінить у моєму сумі за смерть старих. Але я знаю, що якщо я сформулюю це фразою “смерть дерева”, він обов'язково засміється і скаже, що абсолютно всі іранці — поети» (2021, р. 42). Така ж реакція і в Анни, якій Аргхаван приносить листки з дерева Юди, промовляючи: «Їх зріжуть. Ці листки для тебе. Анно, це останні листки дерева» (2021, р. 12). Анна також не розуміє надмірної

сентиментальності щодо дерев, адже на їхньому місці з часом з'являться нові.

Таким чином, прагматичне ставлення до дерев в урбаністичному просторі Амстердаму, відображене в епізоді з вирубуванням дерев Юди, демонструє конфлікт між раціональною логікою міської адміністрації та сакральньо-етичним ставленням до природи, яке спирається на давню традицію поваги й шанування живого в Ірані. Дерево Юди постає тут не лише як флористичний образ, а як багатозаровий символ пам'яті про дім і культурної належності героїні. Його знищення асоціюється в Аргхаван із руйнуванням частини власного світу, адже дерево персоніфікує її зв'язок із батьківщиною, уособлюючи водночас і втрату, і ностальгійне прагнення зберегти ідентичність у чужому просторі.

Окрім того, у романі дерево постає також як символ фізичної вкоріненості, тоді як людина теж «укорінюється», але метафорично, беручи із собою власне минуле та культурні наративи в нові простори. Аргхаван пояснює Анні, яка довгий час не могла пережити розставання з коханим: «Знаєш, що роблять, коли хочуть пересадити дерево на нове місце? Перш ніж перенести дерево, обрізають гниле коріння. Можливо, ти також вже обрізала своє гниле коріння й тепер нарешті готова до нового ґрунту» (2021, р. 88). Цей епізод є втіленням процесу психологічної та культурної адаптації: минуле залишає сліди у вигляді «коренів», які потребують очищення, себто трансформації, перш ніж інтегруватись у нове середовище. Коріння тут виступає не лише метафорою особистих і культурних травм, а й символом того, що людині необхідно свідомо опрацювати власне минуле, аби знайти нові точки опори та простори належності.

У фіналі роману образ коріння та флористична метафора набувають ще більшої ваги: старі дерева Юди, які росли біля крамниці Аргхаван, вирубують; на їхньому місці висаджують нові дерева, але вони «тонкі та слабкі, спираються на дерев'яні кілки, вбиті в землю. Я сумніваюся, що ці дерева зможуть витримати сильні осінні бурі» (2021, р. 175); Аргхаван навмисне переїжджає зі своєю крамницею в інший район Амстердаму, де «навпроти мого нового магазину знаходяться просто інші магазини. Жодного дерева навколо» (2021, р. 180). І зрештою, Аргхаван вирушає в (уявну) подорож разом зі «своїми» деревами: «Їхнє коріння таке глибоке, що чіпляється за коріння інших дерев. Десь коріння згнило й обламається з кожним кроком. Інші дерева з силою виривають своє коріння із землі. Ми разом йдемо далі. Немає місця, щоб зупинитися» (2021, р. 181). Так людина, подібно до дерева, несе сліди свого минулого та культурного коріння, проте залишається в русі, шукаючи нові простори належності, які ніколи повністю не стають її домішкою. За словами О. Джонса, «ризик полягає не лише в небезпеці загубитися фізично, <...> а й у чомусь ще більш тривожному — ризику

втратити (slip out) своє місце, власну ідентичність і змогу повернутися додому» (2011, р. 171). Отже, флористична метафора коріння в романі одночасно підкреслює культурну та психологічну пам'ять, символізує адаптацію до нових умов і демонструє напруження між стабільністю минулого й потребою руху в пошуку нових просторів належності. Дерево стає образом, який розкриває складність людської ідентичності в умовах переселення та досвіду Іншого.

Частково продовжуючи й розширюючи символіку фізичної та метафоричної вкоріненості, дерево в романі постає також метафорою стабільності, постійності, що контрастує з мінливістю людських відносин. Йоган проводить паралелі між деревом і тілом людини, зазначаючи:

Чи знаєш ти, що зрубане дерево пахне дуже приємно на відміну від мертвого тіла людини? Чи ти коли-небудь чула запах необробленого обіднього столу, прикладаючи ніс до його сучків? Чи знаєш ти, що зруб дерева на відміну від тіла людини може довгі роки стояти й залишатися гарним? (2021, р. 61)

Ця метафора підкреслює фізичну та символічну стабільність дерева, його здатність зберігати форму й присутність у просторі на відміну від людей, які змінюються, відходять або не можуть прийняти іншій героїні. Друзі, як-от Раха, найкраща подруга Аргхаван, змінюються, і взаємини між ними втрачають колишню близькість. Мейс, своєю чергою, не може прийняти іншій Аргхаван і також залишає її:

Аргхаван, ми надто різні. Я чітко бачу кінець цих стосунків. Ми будемо або постійно сваритися, або ж віддалимось одне від одного, не усвідомлюючи цього, і одного дня ми зрозуміємо, що більше не хочемо бути разом. <...> Ми різні. Ми живемо у двох різних світах. Було весело на деякий час зазирнути у світи одне одного... Мені сподобався твій світ, але все ж я обираю свій — плоский світ, де все чітко видно з того місця, де я стою. (2021, р. 162)

Дерева ж «не йдуть геть. Незалежно від пори року, вони залишаються на місці» (2021, р. 153). Отже, у романі дерево контрастує з людиною за двома основними параметрами: стійкістю й укоріненістю проти рухливості та мінливості; здатністю «зберігати» і «вислуховувати» проти обмеженості людської уваги й неприйняття іншості.

Ще одне метафоричне значення образу дерева у творі пов'язане з мотивом самотності. У романі Аргхаван часто зіставляє себе та власну самотність із деревом, що підкреслює її відчуття ізоляції та вразливості в чужому культурному середовищі: «Я відчуваю себе як дерево, чиє листя опадає. Я відчуваю себе як дерево, на одній із голих гілок якого знаходиться пташине гніздо під час

пташиного міграційного шляху» (2021, р. 160). Ця метафора поєднує фізичну образність дерева із психологічним станом героїні: голі гілки символізують утрату, неповноту та самотність, тоді як гніздо на гілці нагадує про тимчасові контакти або короткочасні взаємодії, які не здатні замінити фундаментальної підтримки та належності.

Йоган розширює цю метафору, розповідаючи історію про «найсамотніше дерево у світі»:

Ти коли-небудь чула про найсамотніше дерево у світі? Воно — у Сахарі. Найближче до нього дерево було приблизно за чотириста кілометрів. Воно простояло там десятки років, і жоден караван не використав його гілки для вогнища, жоден верблюд не поласував його листям, жодна буря його не повалила. (2021, р. 138)

Порівняння Аргхаван із деревом посилює контраст між людською потребою у зв'язках і природною автономністю флористичного образу: дерево може залишатися самотнім і при цьому існувати в гармонії з навколишнім середовищем, тоді як людина зазнає внутрішньої тривоги та психологічного дискомфорту через соціальну ізоляцію.

Насамкінець важливо також зауважити, що назва роману — «Небо завжди фіолетове» — має глибокий символічний зв'язок із дендронікою та флористичною метафориною твору. Цікаво, що власне фіолетовий колір у тексті згадується рідко порівняно з іншими колоронімами, проте його присутність простежується на рівні образів і просторових асоціацій. Для Аргхаван небо дійсно завжди фіолетове: цей колір супроводжував її в дитинстві в Ірані, де вона спостерігала за фіолетовими заходами сонця, а в Нідерландах він постає через крону дерева Юди, біля якого героїня проводить багато часу. Таким чином, фіолетовий колір функціонує як символ постійної присутності минулого в новому просторі та підкреслює труднощі укорінення Іншої в чужому культурному середовищі. Семантичної складності додає мовна гра. Є підстави припустити таке: нідерландський колоронім «raars» — «фіолетовий» — використаний у романі зокрема ще й тому, що він є фонетично співзвучним із перським словом, яке означає «перс». Це надає назві роману багатозначності символічної значущості та посилює тематичний взаємозв'язок між культурним походженням героїні та її сприйняттям простору: локус Аргхаван залишається незмінним — вона продовжує жити в Амстердамі, переїзд до якого був свідомим рішенням, але, відчуваючи на собі постійне тавро Іншої та не змігши повноцінно укорінитись у новому суспільстві, Аргхаван хоче бачити над собою «перське небо», під яким пройшли її дитинство та юнацтво і під яким вона відчувала себе своєю та вдома.

Ліс. Іще одним важливим флористичним образом у романі постає ліс, який функціонує як

символічний простір глибинного зв'язку героїні з природою, а також із власною пам'яттю та попереднім досвідом. Для Аргхаван ліс є не лише місцем фізичного перебування чи маршрутом для прогулянки, а радше особливою зоною зосередження, де можливе відновлення цілісності «Я» та переживання автентичної близькості зі світом довкола. Саме тому вона неодноразово ініціює походи до лісу, надаючи принципового значення не конкретному напрямкові, а самому факту перебування серед дерев: «“Може, прогуляємося у лісі на вихідних?”. “Так, чудово. Куди підемо?”. “Куди завгодно, аби це тільки був ліс”» (2021, р. 80).

Показовим у цьому контексті є розгорнутий опис спільної прогулянки Аргхаван і Мейса лісом. Чуттєве занурення героїні в природне середовище — через запахи, дотик землі, споглядання неба крізь гілля та прислухання до звуків лісу — засвідчує її прагнення до безпосереднього, тілесного переживання природи. Для Аргхаван цей момент набуває екзистенційного виміру — вона усвідомлює його як спогад, що залишиться з нею на все життя, як досвід внутрішньої повноти й гармонії:

Просто подивися на небо крізь гілки дерев і спробуй відчути землю та коріння пальцями ніг. Просто подивися на листя і як воно колишеться на вітрі, і послухай спів птахів. Я знаю, що пам'ятатиму цей момент до кінця свого життя. Я знаю, що мріятиму про ці моменти багато ночей. (2021, р. 82)

Ліс постає тут простором майже сакральним, де зникають межі між людиною, землею й небом, а вербальна мова виявляється недостатньою для передавання пережитої краси.

Натомість реакція Мейса чітко окреслює відмінність у способах сприйняття:

«Якщо ми не підемо зараз, то залишимося в темряві», — каже Мейс. Я розплющую очі, і, як завжди буває, коли прокидаєшся рано-вранці та протираєш очі від сну, я все ще не повністю приходжу до тями і не впевнена, чи все ще сплю. Мейс одягає шкарпетки та взуття і каже: «Це прекрасне місце. Можливо, ми колись сюди повернемося». Слова «прекрасне» недостатньо. Бо ж словами неможливо передати красу цього місця, де дерева, земля та небо зливаються воєдино. Я мовчки киваю. (2021, р. 83)

Його поведінка та відповіді засвідчують раціональне, прагматичне ставлення до довкілля: він зосереджується на часових обмеженнях, маршруті та практичних наслідках затримки в лісі. Навіть визнаючи привабливість місця, Мейс окреслює її загальними й стриманими характеристиками, що контрастує з глибиною емоційного досвіду Аргхаван. Таким чином, ліс у романі стає не лише флористичним образом, а й засобом

художнього протиставлення двох світоглядів: інтуїтивно-чуттєвого, спрямованого на злиття з природою, та раціонального, зорієнтованого на контроль і рух уперед.

Сад. Сад у романі виступає важливим флористичним образом, асоційованим із домом, родиною ідентичністю та спогадами дитинства. У традиційній іранській культурі будинок із розкішним садом є символом заможності та культурного смаку родини. Аргхан часто згадує такі будинки, у яких вона росла: «Це їхній сад. Бачиш, наскільки вони багаті і скільки в них естетичного смаку?» (2021, р. 23).

Сад у її спогадах — простір найбільш інтенсивного дитячого досвіду та взаємодії з подругою:

Я мушу згадати дім, де вона жила з батьками: старий будинок із великими фіолетовими, зеленими, червоними, жовтими вікнами та довгими червоними подушками з білою облямівкою, які лежали перед вікнами. У саду та біля вікон стояли герані кольору гранату. Влітку маленький ставок у центрі саду наповнювався холодною водою. Великі кавуни охолоджувалися у воді. Як тільки ми закінчували гратися, спітнілі та з червоними щоками, нам різали солодкий кавун на частини. У кутку саду завжди стояв трохи надто великий зелений велосипед. (2021, р. 64)

Це саме те місце, де «у затінку чотирьох дерев можна було сидіти та мріяти». Сад також був простором інтелектуального та емоційного виховання, тут батько Аргхан читав їй поезію, створюючи атмосферу культурної та сімейної близькості: «Мій батько сидить на лавці в саду й голосно читає вірш Шаріара». Часто, сидячи в тісній квартирі в Амстердамі, Аргхан згадує сад свого дитинства: «Чи плодоносить ще та яблуна? Чи стоїть ще той маленький будиночок і сам сад? Чи він, як і тисячі інших будинків, перетворився на маленьку квартиру з тісним балконом і в кращому випадку двома-трьома горщиками з вічно жовтим листям, бо їх або переполюють, або недополюють?» (2021, р. 151).

У Нідерландах аналогом цього простору стає сад біля дому Йогана, де героїня знаходить усамітнення та можливість рефлексії над власним життям. Віття дерев цього саду заспокоює Аргхан і викликає асоціації з дитинством, підкреслюючи роль флористичних мотивів як носіїв пам'яті, емоційного досвіду та культурної ідентичності.

Горщикові рослини. Додаткову флористичну символіку в романі несуть горщикові рослини. Мейс постійно дарує Аргхан такі рослини, хоча сама героїня ставить до них без особливої прихильності: «Я не дуже люблю кімнатні рослини». «Що, забуваєш їх поливати?» — питає Мейс. «Не хвилюйся, я робитиму це замість тебе». <...> «Є ще одна причина», — кажу я. «Всі вони здаються мені самотніми». «Самотніми? Рослини? Аргхан, не

ускладнюй все. Це ж просто рослина» (2021, р. 80). Горщикові рослини контрастують із деревами: дерева «спілкуються» між собою через коріння, об'єднуючи простір і час, тоді як коріння рослин у горщиках обмежене глиняними стінками, що робить їх ізольованими та самотніми. Цей образ підкреслює неможливість повноцінного вкорінення: як рослина в горщику, Аргхан фізично перебуває в новому середовищі, але її культурне й емоційне коріння не може повністю інтегруватися у новий простір. Горщикові рослини стають метафорою обмеженості, відчуженості та нездатності встановлювати органічні, тривалі зв'язки, демонструючи, що внутрішнє відчуття дому та належності для Іншої залишається частково недосяжним.

Висновки та перспективи подальших розвідок. Рослинний світ у художньому творі може поставати вагомим компонентом поетики простору, формуючи семантичне поле твору й надаючи йому особливого національно-культурного забарвлення. Флористична поетика в романі Шолех Резазаде набуває глибокого символічного значення, переконливо репрезентуючи досвід Іншої — жінки, яка була змушена відірватися від рідного ґрунту і яка намагається вкоренитися у новому середовищі. Флористичні елементи роману Шолех Резазаде виконують функцію засобів репрезентації культурної пам'яті, процесу пошуку дому та спроб символічного вкорінення, водночас актуалізуючи динаміку руху і непостійність стану як модусу існування мігранта, який попри все залишається Іншим у новому культурному просторі.

Основними флористичними мотивами роману є:

– дерево (зокрема дерево Юди): центральний полісемантичний образ, що символізує культурну пам'ять і зв'язок із батьківщиною. Вирубання дерев актуалізує мотив втрати, руйнування дому та конфлікту між сакральним ставленням до природи й прагматичною логікою урбаністичного простору. Коріння дерев уособлює тяглість пам'яті, зв'язок із минулим і неможливість повного розриву з ним навіть після фізичного переміщення. Водночас коріння є також символом трансформації: його «очищення» або обрізання постає необхідною умовою адаптації до нового середовища. Крім того, дерево в романі символізує постійність і незмінність, але й пов'язане з мотивом самотності. Символічного завершення образ дерева набуває через назву роману — «Небо завжди фіолетове», яка опосередковано пов'язана з дендронікою твору;

– ліс: символ простору глибинного, майже сакрального зв'язку з природою та власним «Я». Ліс постає місцем внутрішньої цілісності, тілесного й емоційного досвіду, що різко контрастує з раціональним і функціональним сприйняттям простору іншими персонажами;

– сад: образ дому, дитинства, родинної та культурної ідентичності. У спогадах Аргхан сад пов'язаний із теплом, достатком, поезією та

емоційною безпекою, тоді як у теперішньому часі він набуває ностальгійного виміру втраченої цілісності;

– горщиківі рослини: метафора штучного, обмеженого існування та неможливості повноцінного вкорінення. Їхнє ізольоване коріння символізує стан Іншої, яка фізично присутня в новому просторі, але залишається емоційно й культурно відчуженою.

У своїй сукупності ці флористичні мотиви формують цілісну символічну систему, за допомогою якої роман осмислює складність ідентичності в умовах міграції, і показують, що пошук дому та належності є процесом без остаточного завершення.

Варто зауважити, що другий нідерландськомовний роман Шолех Резаде «Ik ken een berg die op me wacht» («Я знаю гору, яка мене чекає») (2023) і збірка поезій «Neem ruim zei de zee» («Пливи вільно», сказало море») (2024) також частково продовжують дослідження поезики Іншого та містять численні природні образи. А вірш, який авторка написала в березні 2025 року під час нідерландського Книжкового Арсеналу (Boekenweek), так само апелює до теми Іншого, активно використовуючи візуальні образи природи та порушуючи питання вкорінення людини в новому культурному й соціальному середовищі (Мом, 2025). Усі три твори демонструють, що флористична та природна метафорика залишається важливим засобом Шолех Резаде для репрезентації досвіду Іншого і дослідження процесів культурної адаптації:

якою мовою мені дати тобі слова
щоб ми знову могли знайти одне одного
у якому погляді, у якій тиші
ми знову зрозуміємо один одного?

у якому рядку маю пояснити заїкання сонця
шар за шаром, хмара за хмарою
коли ми впізнаємо одне в одному лише тіні

якою мовою я можу тебе обійняти
щоб ти залишився
якою мовою маю покликати море, слухати листя
у дзеркалах річок
чи вухами скель?

бачиш, щоб мене зрозуміли
я залишила свою мову за горами
прив'язала свій акцент до хвиль
вивчила мову дерев і хмар
мову потягів і секунд

і моя мова б'ється сильніше, ніж серце
тримає міцніше, ніж руки
йде далі, ніж ноги
і наближає тебе до мене

Таким чином, перспективною видається можливість подальшого дослідження природної та

зокрема флористичної образності у творчості Шолех Резаде як цілісної поетичної системи, що репрезентує досвід Іншого в умовах міграції та міжкультурної взаємодії. Окрім того, плідним і літературознавчо цікавим може стати компаративістичний аналіз флористичних мотивів у нідерландськомовній та україномовній мігрантській прозі, що дало б змогу виявити спільні художні стратегії та культурно зумовлені відмінності в репрезентації досвіду міграції, укорінення й ідентичності.

Покликання

- Головій, О. (2023). «...Як чорна квітка»: До проблеми ідіостилю Дарії Віконської (флористичний аспект). *Проблеми гуманітарних наук: збірник наукових праць Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка. Серія «Філологія»*, 54, 35–45. <https://doi.org/10.24919/2522-4565.2023.54.4>
- Ігнат'єва, С., & Цюп'як, І. (2025). Концептуалізація флоросимволіки в поетичному тексті Костянтина Дуба. *Folium*, 6, 67–72. <https://doi.org/10.32782/folium/2025.6.9>
- Михайлова, О. (2021). Флористична символіка поезії Ліни Костенко. *Вісник Київського національного університету імені Тараса Шевченка. Літературознавство. Мовознавство. Фольклористика*, 1(29), 21–23. <https://doi.org/10.17721/1728-2659.2021.29.5>
- Семененко, Л. (2018). Флористичні образи в поезії Олександра Олеся: Семантика та функціональність (за збіркою «З журбою радість обнялась»). *Літератури світу: поетика, ментальність і духовність*, 11, 177–185. https://doi.org/10.31812/world_lit.v1i0.2066
- Семенець, О. (2010). Кольоропис і флористична символіка у п'єсі Ж. Жене «Покоївки». *Актуальні проблеми слов'янської філології. Серія: Лінгвістика і літературознавство*, XXIII(3), 85–91. <https://nasplib.isofts.kiev.ua/handle/123456789/38208>
- Фоміна, Л. (2011). Флористична символіка в художньому світі М. Вінграновського: фольклорна традиція та авторське «Я». *Філологічні трактати*, 3(1), 34–40. <http://essuir.sumdu.edu.ua/handle/123456789/19838>
- Baert, B., & Fraeters, V. (Red.) (2001). *Aan de vruchten kent men de boom: De boom in tekst en beeld in de middeleeuwse Nederlanden*. Universitaire Pers Leuven.
- Jones, O. (2011). Materiality and identity: Forests, trees and senses of belonging. In E. Ritter & D. Dauksta (Eds.), *New perspectives on people and forests* (pp. 159–177). Springer. https://doi.org/10.1007/978-94-007-1150-1_11
- Kloek, M. E. (2008). *Natuurbeelden in de hedendaagse Nederlandse literatuur: Een vergelijking tussen autochtone schrijvers en allochtone schrijvers afkomstig uit het islamitisch cultuurgebied*. Wageningen Universiteit. <https://edepot.wur.nl/120926>
- Mom, L. (2025, Maart 8). Dit is het Boekenweekgedicht van Sholeh Rezazadeh. *CPNB*. <https://cpnb.nl/nieuws/dit-is-het-boekenweekgedicht-van-sholeh-rezazadeh/>
- Rezazadeh, S. (2021). *De hemel is altijd paars*. Ambo Anthos.
- Rezazadeh, S. (2022, May 18). Surviving in the sea as a land animal. *The low countries*. <https://www.the-low-countries.com/article/surviving-in-the-sea-as-a-land-animal/>
- Rezazadeh, S. (2023). *Ik ken de berg die op me wacht*. Ambo Anthos.
- Rezazadeh, S. (2024). *Neem ruim zei de zee*. Ambo Anthos.

References (translated and transliterated)

- Baert, B., & Fraeters, V. (Red.) (2001). *Aan de vruchten kent men de boom: De boom in tekst en beeld in de middeleeuwse Nederlanden*. Universitaire Pers Leuven.
- Fomina, L. (2011). Florystychna symbolika v khudozhnomu sviti M. Vinhranovskoho: folklorna tradytsiia ta avtorske "Ia" [Floral symbolism in Mykola Vinhranovskyy's artistic world: Folklore tradition and the author's "I"]. *Philological treatises*, 3(1), 34–40. <http://essuir.sumdu.edu.ua/handle/123456789/19838>

- Holovii, O. (2023). "...Iak chorna kvitka": Do problemy idiostyliu Darii Vikonskoi (florystychnyi aspekt) [..."Like a black flower": On the problem of Daria Vikonska's idiosyle (floral aspect)]. *Problems of humanities: a collection of scientific works of Ivan Franko Drohobych State Pedagogical University. Series "Philology"*, 54, 35–45. <https://doi.org/10.24919/2522-4565.2023.54.4>
- Ihnatieva, S., & Tsiupiak, I. (2025). Kontseptualizatsiia florosymboliky v poetychnomu teksti Kostiantyna Duba [Conceptualization of floral symbolism in the poetic text of Kostiantyn Dub]. *Folium*, 6, 67–72. <https://doi.org/10.32782/folium/2025.6.9>
- Jones, O. (2011). Materiality and identity: Forests, trees and senses of belonging. In E. Ritter & D. Dauksta (Eds.), *New perspectives on people and forests* (pp. 159–177). Springer. https://doi.org/10.1007/978-94-007-1150-1_11
- Kloek, M. E. (2008). *Natuurbeelden in de hedendaagse Nederlandse literatuur: Een vergelijking tussen autochtone schrijvers en allochtone schrijvers afkomstig uit het islamitisch cultuurgebied*. Wageningen Universiteit. <https://edepot.wur.nl/120926>
- Mom, L. (2025, Maart 8). Dit is het Boekenweekgedicht van Sholeh Rezazadeh. *CPNB*. <https://cpnb.nl/nieuws/dit-is-het-boeken-weekgedicht-van-sholeh-rezazadeh/>
- Mykhailova, O. (2021). Florystychna symbolika poezii Liny Kostenko [Floral symbolism in Lina Kostenko's poetry]. *Bulletin of Taras Shevchenko National University of Kyiv. Literary Studies. Linguistics. Folklore Studies*, 1(29), 21–23. <https://doi.org/10.17721/1728-2659.2021.29.5>
- Rezazadeh, S. (2021). *De hemel is altijd paars*. Ambo Anthos.
- Rezazadeh, S. (2022, May 18). Surviving in the sea as a land animal. *The low countries*. <https://www.the-low-countries.com/article/surviving-in-the-sea-as-a-land-animal/>
- Rezazadeh, S. (2023). *Ik ken de berg die op me wacht*. Ambo Anthos.
- Rezazadeh, S. (2024). *Neem ruim ze de zee*. Ambo Anthos.
- Semenenko, L. (2018). Florystychni obrazy v poezii Oleksandra Olesia: Semantyka ta funktsionalnist (za zbirkoiu "Z zhurboiu radist obnialas") [Floral images in Oleksandr Oles's poetry: Semantics and functionality (Based on the collection *Joy embraced sorrow*)]. *Literatures of the World: Poetics, Mentality and Spirituality*, 11, 177–185. https://doi.org/10.31812/world_lit.v11i0.2066
- Semenets, O. (2010). Koloropys i florystychna symbolika u piesi Zh. Zhene "Pokoivky" [Color scheme and floral symbolism in Jean Genet's play *The maids*]. *Current Problems of Slavic Philology. Series: Linguistics and Literary Studies*, XXIII(3), 85–91. <https://nasplib.isofts.kiev.ua/handle/123456789/38208>

Olha Petrenko

Taras Shevchenko National University of Kyiv, Ukraine

SCENERY OF BELONGING: FLORAL MOTIFS AS REPRESENTATIONS OF OTHERNESS IN SHOLEH REZAZADEH'S NOVEL "THE SKY IS ALWAYS PURPLE"

This article offers a literary analysis of floral symbolism as one of the key aesthetic mechanisms through which the category of Other is represented in contemporary Dutch-language migrant prose. The study focuses on *The Sky Is Always Purple* by Sholeh Rezazadeh, a Dutch writer of Iranian origin. Despite the novel's strong reception among readers and its recognition within the Dutch literary field, it has not yet been the subject of systematic scholarly analysis. The object of the study is floral motifs as components of the symbolic structure of the literary text that participate in modelling experiences of migration, cultural memory, loss of home, and the search for identity. The research aims to identify the specific ways in which floral imagery functions as a strategy of othering, through which the text constructs a system of oppositions between memory and current experience, rootedness and existential instability, as well as spatial stasis and the dynamics of migratory movement. The methodological framework of the study is based on an integrated literary approach that combines textual, semiotic, and hermeneutic analysis, drawing on interdisciplinary insights from identity studies and cultural memory studies.

As a result of the analysis, the main floral motifs of the novel (the tree, the forest, the garden, and potted plants) are identified and systematised, revealing how they contribute to a coherent symbolic system that articulates the experience of the Other as a migrant subject. The relevance of the study is determined by the growing scholarly interest in issues of migration, identity, and intercultural interaction, as well as by the insufficient scholarly engagement with Dutch-language migrant literature within Ukrainian literary studies. The academic novelty of the article lies in it being the first comprehensive literary analysis of Sholeh Rezazadeh's novel in the Ukrainian academic context, as well as in its conceptualisation of floral poetics as one of the key aesthetic strategies of othering in Dutch-language migrant prose. Further research perspectives include a comparative analysis of natural imagery in migrant prose across different linguistic and cultural traditions.

Keywords: Dutch literature; migrant literature; migrant prose; novel; the category of Other; identity studies; floral symbolism.

Стаття надійшла до редколегії 24.01.2026

Прийнято до публікації 26.03.2026

Опубліковано 31.03.2026

<https://doi.org/10.28925/2311-259x.2026.1.12>
УДК 791.43:316.77(477)

Олена Росінська

Київський національний економічний університет імені Вадима Гетьмана
Берестейський просп., 54/1, Київ, 03057, Україна
 <https://orcid.org/0000-0003-4460-0668>
helenrosinska@gmail.com

РЕАКЦІЇ ГЛЯДАЧІВ НА ФІЛЬМ «ЮРИК»: СПРИЙНЯТТЯ ХУДОЖНЬОГО І ДОКУМЕНТАЛЬНОГО В СУЧАСНОМУ МЕДІАПРОСТОРИ

Актуальність дослідження визначається тим, що сучасне кіно про війну дедалі частіше поєднує риси художнього та документального, і в цьому контексті художнє кіно постає як особливий для глядача тип медіаконтенту, що демонструє специфіка глядацької реакції на нього. Фільм «Юрик», творці якого прагнули показати долю українських дітей на тлі трагедії Маріуполя, викликав широкі дискусії, зокрема критику щодо достовірності зображених подій. Предметом дослідження в публікації, отже, є реакції глядачів на фільм як медіаконтент, а ключовою проблемою — вивчення механізмів сприйняття, які спричиняють стирання межі між художнім і документальним, а також аналіз сприйняття художнього фільму із застосуванням критеріїв журналістського стандарту достовірності, за яким зазвичай оцінюють суто журналістський продукт. Метою статті є виявлення психологічних, медіакомунікативних і культурних чинників, що зумовили неоднозначну реакцію глядачів на фільм «Юрик», а також аналіз меж між художньою й документальною правдою в сприйнятті сучасного аудіовізуального контенту, пов'язаного з воєнною тематикою.

Методологічною основою дослідження став контент-аналіз рецензій і відгуків глядачів, окремих коментарів глядачів у соціальних мережах та на публічних онлайн-платформах, що уможливило систематизування позитивних, негативних і нейтральних реакцій, а також ідентифікування ключових критеріїв, за якими глядачі визначають «реальність» показаних подій та відповідно художню цінність фільму.

У результаті дослідження зроблено висновок, що особистий досвід глядачів, їхня емоційна включеність та автобіографічна близькість до теми війни значною мірою впливають на сприйняття фільму не як художнього, творчого продукту, а як документальної фіксації війни. Більшість рецензій і коментарів мешканців Маріуполя й учасників бойових дій указують на невідповідність художньої реконструкції фактичним подіям, що підкреслює потребу враховувати журналістські стандарти навіть у художньому кіно.

Новизна дослідження полягає у виявленні закономірностей у процесі «злиття» художнього й документального, а також у приверненні уваги до стирання межі між різними типами медіаконтенту.

Ключові слова: глядач; художній фільм; документальне; війна; медіаконтент; сприйняття; журналістські стандарти; контент-аналіз; етичне представлення; «Юрик».

Постановка проблеми. Війна, яку розв'язала росія в Україні, уже з 2023 року активно відображається у вітчизняному художньому кіно, що є важливим і для фіксації її ключових подій у їх емоційному переживанні для внутрішньої аудиторії, і для взаємодії зі зовнішньою аудиторією, для якої події в інших країнах реальні рівно настільки, наскільки вони представлені в медіапросторі.

Український кінематограф, починаючи з 2023 року, створює досить багато художніх фільмів і серіалів про війну росії в Україні, цей необхідний і для глядача теперішнього, і для майбутнього процес пов'язаний також із великою відповідальністю, оскільки, відображаючи поточні події, режисер взаємодіє з потужними психологічними тригерами глядача, який зараз ці події переживає. Глядач у такому процесі стає дуже вимогливим, реагує на контент емоційно і сприймає

події художнього кіно крізь призму власного досвіду, свіжої травми.

Фільми, присвячені поточним подіям війни, часто поєднують художнє та документальне зображення, що спричиняє стирання межі між вигаданим і реальним. Цей ефект особливо помітний серед аудиторії, чий особистий досвід або досвід близьких прямо пов'язаний із війною.

Дослідження в галузі медіапсихології та теорії наративу демонструють, що емоційна залученість, ідентифікація з персонажами значно посилюють сприйняття художнього твору як правдивого. Зокрема, М. Грін і Т. Брок у межах теорії *transportation into narrative worlds* (Green & Brock, 2000) показали, що глядачі, які емоційно занурюються в сюжет, частіше оцінюють його як достовірний, навіть якщо він є художньою реконструкцією. Дослідники запропонували поняття *transportation* —

стан глибокого занурення в наратив, коли аудиторія емоційно й когнітивно «переміщується» в художній світ. Під час цього процесу знижується критичне мислення, а вплив на переконання і ставлення людини зростає. Дослідники вказували, що особиста релевантність сюжету є одним із ключових чинників, які підсилюють цей ефект: якщо історія має точки дотику з власним досвідом глядача, він сприймає її як «реальну» і правдоподібну. Таким чином, аудиторія може зосереджуватись на відповідності наративу фільму тому, що вона переживає, і в разі невідповідності відчує незадоволення побаченим, роздратування від невідповідності зовнішньої та внутрішньої картин.

Аналогічні висновки робить М.-Л. Райан (Ryan, 2001), досліджуючи *immersive narrative*, де емоційна автентичність наративу може переважати над його фактичною точністю.

Інший дослідник, Й. Ігартуа (Igartua, 2010), показав, що ідентифікація з героєм, який переживає подібні події до тих, що знайомі самому глядачеві, поглиблює занурення й емоційний вплив, натомість Н. Тал-Ор і Й. Коен (Tal-Or & Cohen, 2010), які розмежовують поняття *identification* (психологічного отождолення з героєм) і *transportation*, визнають, що в реальних умовах вони часто поєднані. Саме коли сюжет «звучить особисто», глядач ніби припиняє бути зовнішнім спостерігачем і стає внутрішньою частиною наративного світу.

Досліджуючи специфіку рефлексії та зв'язок між емоційною інтенсивністю й автобіографічною релевантністю, дослідники вказують на те, що історії, які нагадують власний життєвий досвід аудиторії, викликають глибші емоційні реакції та сильніше впливають на зміну переконань. Так, А. Бартш і Т. Гартман (Bartsch & Hartmann, 2017) зазначають, що подібні сюжети провокують не тільки емпатію, а й когнітивне осмислення власного досвіду — вони спонукають до інтроспекції. У такі моменти межа між художнім та особистим стирається, фільм стає «дзеркалом» внутрішнього досвіду глядача.

У сучасних гуманітарних дослідженнях (LaCapra, 2001; Caruth, 1996; Hirsch, 2012) зазначається, що травматичний досвід неможливо передати без його певного переосмислення, адже він виходить за межі звичного мовного чи візуального представлення. Тому будь-яке мистецьке осмислення таких подій неминуче є інтерпретацією — реконструкцією пам'яті, а не її буквальним відтворенням. У цьому контексті митець, який працює з воєнною або соціальною травмою, опиняється між двома вимірами правди: фактичною (історичною) й емоційною (переживальною). Саме спроба знайти баланс між ними визначає характер етичної напруги навколо подібних творів.

Отже, дослідження свідчать, що коли кіно або оповідь тематично перегукуються з власними переживаннями чи цінностями людини, вони сприймаються не як вигадка, а як особистісно значущий досвід, а в такому стані зникає межа між

художнім і реальним, що підсилює емоційний вплив, ідентифікацію та потенціал переконання.

Для людей, які пережили бойові дії, окупацію чи інші травматичні події, художнє зображення війни активує спогади й емоції, що збігаються з показаними на екрані подіями. У таких випадках фільм сприймається не лише як художнє осмислення, а як свідчення, близьке до документальної правди. Це явище має кілька важливих наслідків: воно впливає на колективну пам'ять, формує емоційну реакцію та моральну оцінку подій, а також порушує етичні питання щодо достовірності та репрезентації пережитого.

Таким чином, дослідження сприйняття художніх фільмів про поточні події війни дає змогу зрозуміти, яким чином особистий досвід аудиторії взаємодіє з медіанаративом, як формуються оцінки достовірності та як мистецтво впливає на пам'ять і емоції тих, хто переживає війну. Вивчення цього феномену є актуальним і для психології сприйняття, і для комунікаційних та культурологічних досліджень.

Метою статті є виявлення психологічних, медіакомунікативних, культурних чинників, що зумовили неоднозначну реакцію глядачів на фільм «Юрик», а також аналіз меж між художньою й документальною правдою в сприйнятті сучасного аудіовізуального контенту, пов'язаного з воєнною тематикою.

Завдання дослідження: охарактеризувати контекст появи фільму «Юрик» і соціальну чутливість українського медіапростору в період війни; здійснити аналіз глядацьких реакцій (відгуків, соціальних мереж, публікацій у медіа) з погляду етичної, естетичної та психологічної відповідності між представленою подією й досвідом очевидців; окреслити межі художнього і документального в сучасному українському кінематографі, зокрема у відображенні травматичного досвіду війни; визначити характер взаємовпливу глядача й автора у формуванні суспільних уявлень про історичну правду через медіа.

Реалізація цих завдань сприяє використанню таких наукових **методів дослідження:** контент-аналізу для систематизації глядацьких коментарів, публікацій у медіа (*MRPL.City*, *УНІАН*, *Суснільне*, *Детектор Медіа*); порівняльного аналізу для зіставлення українського кейсу з аналогічними міжнародними реакціями (наприклад, навколо *The Deer Hunter, United 93* тощо); методу психологічної інтерпретації (*reception analysis*) для вивчення динаміки глядацького сприйняття та емоційної реакції на медіаподію; дескриптивно-аналітичного методу для комплексного опису й узагальнення отриманих спостережень у межах етичного та комунікативного контексту сучасного мистецтва.

Основна частина. Прем'єра фільму «Юрик» відбулась на каналі *СТБ* в серпні 2023 року, у першому варіанті фільму було вказано, що він заснований на реальних подіях, і справді сюжет фільму

пов'язаний із подіями в Маріуполі 2022 року. Фільм показали до Дня Незалежності України, і він привернув увагу глядача, давши досить високий показник оглядальності — став найкращою програмою дня та лідером слоту з часткою 15,1 (аудиторія: 18–54, міста, 50+) та 19,3 (аудиторія: жінки 35–54). Фільм увійшов до п'яти найкращих програм Дня Незалежності України 2023 року (СТБ, 2023b).



Рис. 1. Презентаційне зображення фільму «Юрик»

Одразу після прем'єри фільму «Юрик» у публічному просторі розгорнулася хвиля критичних реакцій, зумовлена тим, як стрічка зображує окупацію Маріуполя. Ось кілька прикладів медіаматеріалів в українських медіа, що визначають характер громадської реакції на фільм:

- як зазначає *Лівий берег* у статті Алли Самойленко, обговорення фільму стало «тестом на етичну чутливість суспільства» (Самойленко, 2023);
- за інформацією *Суспільне Культура*, саме після виступів маріупольських активістів питання про стрічку було передано до державних інституцій (Луценко & Яковленко, 2023);
- глядачі називали «Юрика» «плювком у душу всьому Маріуполю», наголошуючи на викривленні реальності (Гулій, 2023a);
- продюсери фільму пояснили, що твір має художній характер (Гулій, 2023b);
- відзначено в аналітичному огляді *BBC News Україна*, глядацьке обурення мало соціальний підтекст (BBC News Україна, 2023);
- за спостереженням *Детектор медіа*, скандал навколо фільму привів до реакції парламентських структур (Баранівська, 2023);
- у публікації того ж видання повідомлялося, що після суспільної критики канал СТБ вибачився (Буняк, 2023);
- журналістка Лена Чиченіна називає ефект фільму «прикладом медіаманіпуляції через емоцію» (Чиченіна, 2023);
- *ТСН* описала хвилю критичних коментарів після прем'єри (Коробова, 2023);
- як повідомив *Обозреватель*, дискусія поширилася на політичний рівень (Кравчук, 2023);
- у відкритій заяві продакшну «Основа фільм» підтверджено, що фільм знято з показу (Куц, 2023);

– за інформацією *Перший Західний*, експертка Алевтина Шевцова назвала його «неправдивою історією того, що відбувалося в Маріуполі» (*Перший Західний*, 2023, 02:44);

– про зняття стрічки та початок редагування повідомило видання *Район.Культура* (2023).

Значна частина глядачів, серед яких були безпосередні свідки цих подій, люди, які дивом врятувалися з міста, висловили обурення тим, що екранне відтворення дійсності не відповідало їхнім особистим спогадам і травматичному досвіду. У соціальних мережах і офіційних медіа цей аспект став осередком жвавих обговорень: реципієнти активно порівнювали представлену у фільмі художню візію з реальними подіями, закидаючи авторам спрощення, естетизацію або недоречну дистанційованість. Подібна реакція ілюструє феномен, описаний у дослідженнях М. Грін, Т. Брока (2000) та М.-Л. Райан (2001), коли особиста дотичність до теми підсилює емоційний відгук і спричиняє стирання межі між художнім та фактичним. У випадку «Юрика» таке зіставлення власної пам'яті з екранною інтерпретацією породило гостре відчуття дисонансу — глядачі вимагали не просто емоційної автентичності, а етичної й документальної точності. Таким чином, фільм став тригером суспільної напруги, водночас відкривши дискусію про моральну відповідальність мистецтва в зображенні воєнної травми та колективного болю.

Суспільний резонанс викликали насамперед розбіжності між кінематографічним образом життя під час облоги та задокументованими фактами реального досвіду населення.

У фільмі показано наявність порівняно зручних, облаштованих підвалів з освітленням, теплом і запасами ресурсів, тоді як очевидці описують темні, сирі, переповнені укриття без електрики й води. Демонстрація сирен, телефонного зв'язку, процесу купівлі хліба чи евакуаційних автобусів ОБСЕ також суперечить задокументованим свідченням: у місті зв'язок зник ще на початку березня 2022 року, продуктів не було, а місія ОБСЕ покинула Маріуполь ще до початку масового штурму (Яковленко & Луценко, 2023).

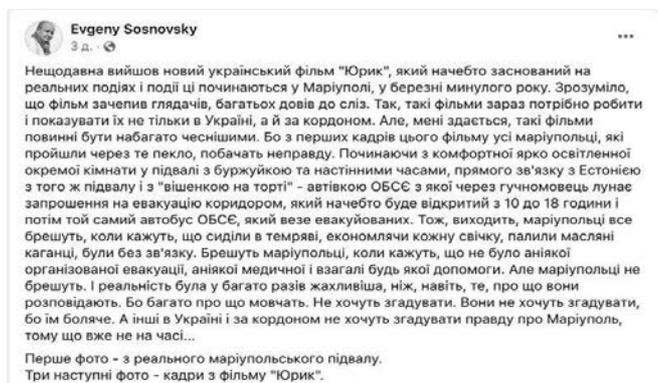


Рис. 2. Приклад коментаря глядача фільму в соцмережах¹ (Яковленко & Луценко, 2023)

¹ Дописи автора і коментарі – на сторінці в мережі Facebook: <https://www.facebook.com/profile/100002348873259>

Такі спотворення глядачі розцінюють як емоційну неправдивість, оскільки, за М.-Л. Райан (2001) та М. Грін і Т. Брокком (2000), автентичність у медіанаративах сприймається не лише як художня, а і як етична категорія, що визначає рівень довіри до фільму, фактично до такого матеріалу застосовується журналістський стандарт достовірності,

фактичної відповідності, незважаючи на те, що йдеться про художній фільм. У цьому контексті брак документальної точності в «Юрику» спровокував хвилю суспільного обурення й дискусію про відповідальність митця в репрезентації воєнної пам'яті.

Більш узагальнено відгуки на фільм «Юрик» наведено в таблиці 1.

Таблиця 1. Відгуки на фільм «Юрик»

Тип відгуку	Приклади реакцій	Джерело / група
Негативні	Фільм «спотворює реальність», показуючи надто «легкі» підвали, організовану евакуацію, гуманітарні місії, яких не було	Маріупольці, очевидці подій (MRPL.City, УНІАН)
	«Це плювок у душу Маріуполю» — фільм виглядає як «відбілювання трагедії»	Маріупольці (УНІАН)
	«Фільм базується на брехні» — захисники міста заявляли, що евакуації в такому вигляді не було	Військові з підрозділів, що обороняли Маріуполь (MRPL.City)
	«У фільмі неправдиво показано блокаду, люди виживали інакше»	Коментарі маріупольців у соцмережах, медіа ²
	Продюсерка фільму у відповідь на зауваження «лише погіршила ситуацію», — реакція на її висловлювання	УНІАН
	Позиціонування «на реальних подіях» спричинило глибоку образу, бо художній сюжет не відповідає історичній правді	Глядачі, журналісти ³
Позитивні	«Це маніпуляція, а не фільм про Маріуполь». Люди вимагали прибрати назву міста	Флешмоб маріупольців #СтопЮрик (MRPL.City, 2023b)
	Декому сподобалась ідея показати історію дитини на війні, емоційний акцент на особистому досвіді	СТБ (2023b)
	Деякі критики вважали, що фільм — це художня інтерпретація, він не обов'язково має бути документальним відтворенням	(Пянтковський, 2023)
	Дехто відзначав гру дитини-актора та загальну спробу привернути увагу до теми війни очима цивільних	Наприклад, про це зазначено в публікації (Яковленко & Луценко, 2023)
	Творці фільму позитивно сприйняли можливість покращити проєкт і погодились внести зміни (дати дисклеймер, видалити згадки про Маріуполь)	Продакшн фільму
	Деякі коментатори підкреслювали, що фільм може стати «доступнішим» для міжнародної аудиторії після переробки	Наприклад, про це зазначено в публікації (Горлач, 2023)

Гостра суспільна реакція на сюжет фільму «Юрик» виявила не лише суперечність між авторським баченням та історичною достовірністю, але й більш загальне явище — глибоку емоційну залученість глядача, коли художнє відтворення травматичного досвіду сприймається як особистий дотик до власної пам'яті. Така реакція свідчить про те, що мистецький контент, який апелює до пережитої колективної чи індивідуальної травми, набуває особливого статусу — він перестає бути лише предметом естетичного сприйняття й переходить у площину емоційного співпереживання та реконструкції власного досвіду. Тому будь-яке спотворення або спрощення болісної дійсності викликає не естетичну, а психоемоційну протидію — як форму самозахисту пам'яті. У випадку з «Юриком» ця реакція глядачів засвідчила, наскільки глибоко війна інтегрована в суспільну свідомість і наскільки чутливо українське суспільство сприймає будь-які художні інтерпретації власного колективного болю.

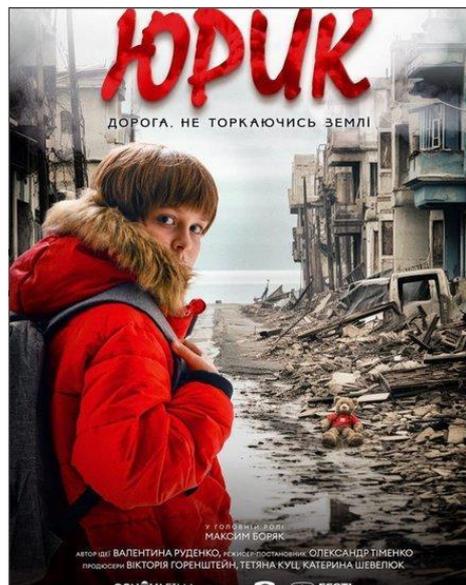


Рис. 3. Коментарі глядачів фільму в соцмережах

Показовим прикладом подібної суспільної реакції став фільм *The Deer Hunter* («Мисливець на оленів», 1978, реж. Майкл Чіміно), який після прем'єри й особливо після отримання премії «Оскар» (1979) викликав гостру полеміку в американському суспільстві. Ветеранські організації США звинувачували авторів картини в спотворенні досвіду війни у В'єтнамі та расистських стереотипах

² Докладніше – на сторінках медіа і журналістів у мережі Facebook: <https://www.facebook.com/profile/100001369420570/search/?q=%D1%8E%D1%80%D0%B8%D0%BA;>

<https://www.facebook.com/profile/100094107368982/search/?q=%D1%8E%D1%80%D0%B8%D0%BA>

³ Там само.

у зображенні в'єтнамців, зокрема сцені «російської рулетки», яка не мала документальних підтверджень⁴. Перед кінотеатрами в Лос-Анджелесі та Нью-Йорку відбувалися масові протести ветеранів і членів азійсько-американських спільнот, що розцінювали фільм як образливий і неетичний у трактуванні трагедії війни. Як показують численні дослідження, здійснені при аналізі художнього відтворення війни у В'єтнамі, мистецьке осмислення воєнної травми може сприйматись як посягання на справжність їхнього досвіду, що

може існувати розрив між тим, як проживали війну очевидці, і тим, як це показано в мистецтві (Рове, 1991). Така ситуація, як і у випадку з українським фільмом «Юрик», демонструє, що емоційна автентичність у зображенні колективних травм нерідко переважає над художніми умовностями, визначаючи рівень суспільної довіри до кінематографічного наративу.

Більш докладно негативні відгуки на фільм проаналізовано в таблицях 2 і 3 з визначенням джерел, які найбільше на це вказували.

Таблиця 2. Найважливіші джерела з негативною реакцією / критикою

Джерело	Що сказано / в чому критика
MRPL.CITY — «Фільм "Юрик": чому мариупольців обурило нова прем'єра»	Очевидці блокади та переселенці з Маріуполя назвали фільм «спотворенням правди». Наприклад: «...комфортна яскраво освітлена кімната у підвалі, <...> автівка ОБСЄ, <...> евакуація» — такого в Маріуполі не було (MRPL.City, 2023a)
MRPL.CITY — «Як зняти з прокату фільм "Юрик": мариупольці запускають флешмоб і створюють петицію»	Мариупольці вимагали зняти фільм із показу, аргументуючи, що стрічка «перекрутила і спотворила події», які насправді відбувались у місті (MRPL.City, 2023b)
UNIAN / УНІАН — «Навколо військової драми "Юрик" розгорівся скандал: мариупольці звинуватили продюсерів у брехні»	Користувачі й очевидці назвали фільм «максимальною неповагою», бо він показує, що в Маріуполі нібито були зв'язок, світло, евакуація — на їхню думку, брехня. Один із коментаторів сказав: «Цей фільм треба заборонити. Це плювок в душу всьому Маріуполю» (Воробей, 2023)
MRPL.CITY — «Зупинити "Юрика": мариупольці розповідають, чому не варто дивитися фільм про життя в облозі»	Люди, які пережили облогу, детально описують, чому сцени у фільмі — «не про реал» (темні бомбосховища без світла та води, втрата зв'язку, смерть, зруйновані будинки). Для них кіно — це зрада їхнього болю (MRPL.City, 2023c)
MRPL.CITY — «Глядачі перемогли — з фільму "Юрик" видалять всі згадки про Маріуполь»	Через критику та обурення мариупольців творці вирішили змінити фільм: прибрати згадки про місто, евакуацію, конкретні реалії, аби він уже не позиціонувався як «історія Маріуполя» (MRPL.City, 2023d)
Suspilne.Media — «Фільм "Юрик" прибрати з усіх платформ, щоб видалити згадки про Маріуполь»	Фільм критикують за невідповідність подіям: люди, які були в облозі, говорили, що не було ні світла, ні нормальних укриттів, ні гуманітарних коридорів — а у фільмі все виглядало інакше (Воробей, 2023; Горlach, 2023)

Таблиця 3. Приклади прямих коментарів і реакцій

Автор / хто говорить	Що сказано (цитата / суть)	Джерело
Євген Сосновський (фотограф і актор із Маріуполя)	«Комфортна ядро освітлена окрема кімната у підвалі з буржуйкою та настінними часами, <...> прямого зв'язку, <...> автівкою ОБСЄ» — такого, каже, «не було»: на його пам'ять — підвали були темні, без зв'язку, без нормальних умов	MRPL.CITY (2023b)
Інша мариупольчанка (коментаторка під фільмом)	«Це просто <...> піар на нашому горі» — після того, як її коментар був заблокований / видалений. Вона назвала показ фільму «нечесним» по відношенню до тих, хто пережив облогу	MRPL.CITY (2023b)
Олена (переселенка, яка пережила блокаду)	«Ми ховалися у підвалі. <...> Темний підвал. Один на всіх! <...> Свічок був дефіцит — ми запалювали їх, тільки коли ходили в окремих куточок. <...> А ще <...> лежала померла жінка, і на балконах теж — мертві» — описує, як насправді було під час блокади. І каже, що «не варто дивитися "Юрика"»	MRPL.CITY (2023b)
Анна Овчаренко (переселенка, виїхала 16 березня)	«Ми були чорніше землі, знесилені та морально вбиті від жаху пережитого та побаченого. Це було пекло на землі...» — на її думку, фільм не передає правди	MRPL.CITY (2023b)
Микола Осиченко (волонтер, громадський діяч)	«Ви відбілюєте репутацію ОБСЄ. <...> Цей фільм <...> побачать іноземці. <...> Вони думатимуть, що було все ось так. <...> Але насправді — там було пекло. <...> Там було суцільне пекло, смерть. <...> Цей фільм потрібно зняти з прокату»	MRPL.CITY (2023b)

Гостра й емоційно насичена реакція глядачів на фільм «Юрик» яскраво проявилась у численних публікаціях національних медіа, таких як MRPL.CITY, УНІАН, Суспільне Медіа тощо, що засвідчили винятковий рівень залучення аудиторії, насамперед очевидців блокади та переселенців із Маріуполя. У своїх відгуках вони визначали стрічку як «спотворення правди» та «знецінення болю», підкреслювали невідповідність між особистим травматичним досвідом і кінематографічним образом подій. Ключові елементи фільму — освітлені та облаштовані підвали, наявність зв'язку, евакуаційні автобуси чи сцени відносного

спокою — спровокували обурення, оскільки не віддзеркалювали реального стану виживання під час облоги. За матеріалами MRPL.CITY (2023a; 2023b), мариупольці не лише публічно засудили фільм, а й ініціювали флешмоб і петицію з вимогою зняти стрічку з показу. У коментарях, які зафіксували видання УНІАН та Суспільне, користувачі називали кіно «плювком в душу всьому Маріуполю». Такі вислови свідчать про глибоку емоційну реакцію глядачів на художній контент, що відображає їхній особистий травматичний досвід і колективну пам'ять про облогу. Реакція мала безпосередні наслідки: під тиском громадськості

⁴ Про це можна читати в таких джерелах: Encyclopaedia Britannica. (2025). *The Deer Hunter*. Britannica. Доступно за: <https://www.britannica.com/topic/The-Deer-Hunter>

автори погодились внести зміни до фільму — видалити згадки про Маріуполь і прибрати конкретні реалії окупації (MRPL.CITY, 2023d; Горлач, 2023). У такий спосіб аудиторія не виступила пасивним реципієнтом, а проявила себе як активний коректор нарративу, доводячи, що в умовах воєнної травми суспільство вимагає від мистецтва максимально етичної й емоційної автентичності.

Фактично глядацька реакція на фільм «Юрик» вийшла за межі звичайного емоційного невдоволення й набула рис громадянського культурного опору, спрямованого на захист правди про пережиту травму. У центрі протестів маріупольців лежала не стільки естетична оцінка твору, скільки прагнення відстояти автентичність власного досвіду та моральну справедливість у репрезентації історичних подій. За повідомленнями MRPL.CITY (2023b) та *Суспільне Медіа* (2023), учасники обговорень і ініціатив, зокрема автори петицій і флешмобів, наголошували, що головною проблемою фільму є неправдивість образу облоги Маріуполя. Тому їхні вимоги вилучити з картини згадки про місто, переглянути сюжети й титри слід розглядати як спробу відновити символічний контроль над нарративом про власну історію. Цей громадський рух уособлює феномен, який у сучасній культурології трактують як боротьбу за етичну автентичність пам'яті (*memory authenticity*). Для глядачів, що пережили облогу чи втрату дому, фільм перетворився на виклик не лише емоційному спокою, а й колективному праву на правду — праву, щоби трагедію Маріуполя не естетизували й не спрощували. Таким чином, протест проти «Юрика» можна інтерпретувати як прояв посттравматичної культурної ініціативи, де суспільство бореться за збереження достовірності історичного досвіду в національній культурній пам'яті.

Отже, протест навколо українського фільму «Юрик» свідчить, що сучасне суспільство розглядає екранні репрезентації не лише як мистецтво, а як інструмент збереження або переключення історичної правди.

Реакція творців фільму «Юрик» на хвилю суспільної критики продемонструвала спробу переосмислити власну творчу відповідальність і здійснити часткову корекцію нарративу під впливом публічного обурення. Як повідомляє УНІАН (Пянтковський, 2023), одна з авторок публічно наголосила, що стрічка є художнім, а не документальним твором, і вибачилась перед мешканцями Маріуполя, підкреслюючи, що метою фільму було передати емоційний досвід, а не відтворити фактичну історію. Разом із тим, за даними *Suspilne.Media* та *Mind.ua*, продакшн ухвалив рішення тимчасово зняти фільм з окремих платформ, внести зміни до його фінальної версії, зокрема видалити прямі згадки про Маріуполь і реалії окупації. Така позиція інтерпретується як спроба відновити баланс між свободою художнього висловлення й етичною достовірністю зображення воєнних подій, тобто пристосувати мистецький продукт до

суспільних очікувань щодо правдивості зображення травматичного досвіду. У науковому контексті цю реакцію можна розглядати як приклад «ретроспективного етичного редагування» (*ethical self-correction*) — митці, стикаючись із критикою посттравматичної аудиторії, коригують нарратив, визнаючи обмеження художньої свободи перед спільною пам'яттю та колективним болем.

Поряд із критичними оцінками фільм «Юрик» отримав низку позитивних відгуків і від кінокритиків, і від частини аудиторії. Деяким глядачам, особливо активним користувачам онлайн-платформ, імпонувала задумана авторами перспектива дитячого сприйняття війни, де історія розкривається через особистісний, емоційно-психологічний досвід, а не хронологічну реконструкцію бойових подій. Такий підхід, за їхнім сприйняттям, дає змогу акцентувати внутрішній світ цивільних, зокрема дітей, які стають безпосередніми свідками катастрофи, та водночас зберегти гуманістичне звучання фільму. Деякі критики наголошували, що «Юрика» слід розглядати не як документальну реконструкцію, а як художню інтерпретацію воєнного досвіду, у якій припустимі узагальнення, символізм і метафоричні засоби. Окремі відгуки в медіа й соціальних мережах підкреслювали виразну гру дитини-актора, що створила емоційне ядро фільму, та позитивно оцінювали спробу авторів привернути увагу міжнародної публіки до досвіду українських цивільних під час війни. Представники продакшну у своїх заявах також визнавали потребу корекції проекту, зокрема погодились внести зміни до титрів і додати дисклеймер, який уточнює художній характер зображених подій. Деякі культурні оглядачі, як повідомляють українські ЗМІ (Горлач, 2023), навіть відзначали, що після оновлення фільм матиме потенціал стати «доступнішим і зрозумілішим» для міжнародної аудиторії, адже емоційна оптика дитинства універсальна й виходить за межі локального контексту Маріуполя.

Імовірно, найбільш толерантною або навіть позитивною була реакція тих глядачів, для кого події, зображені у фільмі «Юрик», не мали безпосереднього автобіографічного виміру. Ця частина аудиторії могла сприймати стрічку передусім як емоційну гуманістичну історію, а не як реконструкцію конкретних історичних фактів. Відсутність власного травматичного досвіду давала їм можливість оцінювати фільм крізь призму загальнолюдських тем: втрати, дитячого страху, виживання, пошуку надії, а не крізь призму реалістичності деталей. З позиції естетичного сприйняття такі глядачі могли зосереджуватись на акторській грі, візуальному рішенні, музичному супроводі та загальному емоційному впливі сюжету, а не на перевірці правдивості відтворених подій. Саме тому у своїх відгуках користувачі онлайн-платформ і частина критиків оцінювали фільм як щирий, співчутливий і доступний для міжнародної аудиторії, здатний передати трагедію війни в символічній,

універсальній формі. Такий різний рівень залученості — між тими, хто пережив облогу особисто, і тими, хто сприймає її опосередковано — виявляє психологічний розрив між свідченням і художнім переживанням, який є типовим для медіарепрезентації колективної травми у воєнному контексті.

Станом на початок 2026 року фільм «Юрик» офіційно недоступний для публічного перегляду. Після хвилі суспільної критики — передусім із боку мешканців Маріуполя та переселенців, які звинуватили авторів у спотворенні реальних подій, — продакшн і телеканал СТБ ухвалили рішення тимчасово вилучити стрічку з відкритого доступу на цифрових платформах, зокрема з YouTube-каналу СТБ. Як повідомляли *Suspilne Media* та *MRPL.CITY*, фільм було знято для технічної та концептуальної переробки, яка передбачає вилучення прямих згадок про Маріуполь, евакуацію через ОБСЄ й інші елементи, що викликали обурення. Представники студії та продюсерка Тетяна Куц публічно підтвердили, що оновлена версія мала б зберегти художній задум, але позбутись конкретних географічних асоціацій. Станом на сьогодні оновлену версію «Юрика» не оприлюднено, і жодної офіційної дати повторного релізу виробник не оголошував. Таким чином, фільм перебуває в статусі знятого з показу, а дискусія довкола нього триває, залишаючи питання про новий формат дистрибуції відкритим.

Висновки. Відображення травматичних тем у мистецтві, зокрема в кінематографі, характеризується складною взаємодією між художньою умовністю та документальною правдою, що часто призводить до стирання меж між мистецьким образом і історичним фактом.

У дослідженні враховано висновки вчених (LaCapra, 2001; Saruth, 1996; Hirsch, 2012), де підкреслюється, що травматичний досвід неможливо передати без переосмислення, тож будь-яке мистецьке відтворення є інтерпретацією пам'яті. Теоретики пам'яті та наративу (Assmann, 2011; Huyssen, 2003; Ryan, 2003; Green & Brock, 2000) зазначають, що мистецтво функціонує як посередник між історичною подією і колективною пам'яттю, створюючи баланс між фактичною й емоційною правдою. У контексті воєнної травми аудиторія переживає чужий досвід як свій, і саме емоційна автентичність художнього твору забезпечує катарсичний ефект, спонукає до колективного осмислення подій, водночас посилюючи етичну напругу навколо таких наративів.

Особливо в контексті війни та геноцидних травм це стирання меж набуває етичного виміру. Будь-яке художнє спрощення або символічна дистанція можуть бути сприйняті як зрада пам'яті жертв, тоді як надмірна реалістичність — як повторне травмування. Таким чином, специфіка мистецького відображення травми полягає в постійній напрузі між репрезентацією і свідченням, між правом митця на інтерпретацію та правом суспільства на правду. У випадку українського

контексту, зокрема навколо фільму «Юрик», ця межа виявилась особливо тонкою, адже досвід війни є живою, незавершеною пам'яттю, і будь-яка художня спроба її осмислити автоматично вступає в діалог з етичною та історичною відповідальністю.

Особливість цього випадку в кінематографі полягає у створеній ним винятковій можливості для детального вивчення реакцій глядачів, коли травмована воєнними подіями аудиторія сприймає художню правду безпосередньо крізь призму власного досвіду, що дає можливість виявити, як поєднання емоційної автентичності й історичної точності формує сприйняття травматичних подій і моральну оцінку твору.

Покликання

- Баранівська, М. (2023, 1 вересня). Пристрасті навколо фільму «Юрик»: соцмережі обурені, депутат із Маріуполя просить МКПІП та РНБО дати оцінку стрічці. *Детектор медіа*. <https://detector.media/infospace/article/216340/2023-09-01-prystrasti-navkolo-filmu-yuryk-sotsmerezhi-obureni-deputat-iz-mariupolya-prosyt-mkip-ta-rnbo-daty-otsinku-strichtsi-karandiev-uzhe-vidreaguvav/>
- Буняк, В. (2023, 5 вересня). СТБ переписав за поточну версію фільму «Юрик» і вилучив його з показу. Виробнику доручили «внести значні зміни». *Детектор медіа*. <https://detector.media/infospace/article/216460/2023-09-05-stb-pereprosyv-za-potochnu-versiyu-filmu-yuryk-i-vyluchyyogo-z-pokazu-vyrobnyku-doruchyly-vnesty-znachni-zminy/>
- Воробей, О. (2023, 31 серпня). Навколо військової драми «Юрик» розгорівся скандал: маріупольці звинуватили продюсерів у брехні. *UNIAN*. https://www.unian.ua/lite/kino/vokrug-voennoy-dramy-yurik-razgorelsya-skandal-mariupolcy-obvinili-prodyuserov-vo-lzhi-12377850.html#google_vignette
- Горлач, П. (2023, 4 вересня). З фільму «Юрик» обіцяють прибрати згадки про ОБСЄ, натомість додати документальні факти. *Suspilne.media*. <https://suspilne.media/culture/565035-komanda-filmu-urik-poobicala-pribrati-zgadki-pro-obshe-a-takoz-dopovnit-stricku-dokumentalnimi-faktami>
- Гулій, Н. (2023а, 31 серпня). «Плювок у душу всім маріупольцям»: українці обурені новим фільмом «Юрик». *24 канал*. https://kino.24tv.ua/yurik-film-2023-reaktsiya-mariupoltsiv-yurik-divititsya-onlayn_n2382946
- Гулій, Н. (2023б, 4 вересня). «Сподіваємось на розуміння»: автори «Юрика» звернулися до маріупольців і пообіцяли змінити фільм. *24 канал*. https://kino.24tv.ua/yurik-film-2023-divititsya-onlayn-zvernennya-komandi-strichki_n2384636
- Коробова, М. (2023, 3 вересня). Фільм про окупований Маріуполь «Юрик» викликав скандал у мережі: українці обурені сюжетом стрічки. *TCH*. <https://tsn.ua/glamur/film-pro-okupovaniy-mariupol-yurik-viklikav-skandal-v-merezhi-ukrayinci-obureni-syuzhetom-strichki-2402746.html>
- Кравчук, А. (2023, 31 серпня). Фільм про блокаду Маріуполя «Юрик» викликав гучний скандал: чи дійсно маріупольці винні у війні і що кажуть військові. *Обозреватель*. <https://news.obozrevatel.com/ukr/kino/film-pro-blokadu-mariupolya-yurik-viklikav-guchnij-skandal-chi-dijsno-mariupoltsi-vinni-u-vijni-i-scho-kazhut-vijskovi.htm>
- Куц, Т. (2023, 5 вересня). Заява компанії «Основа фільм» щодо зняття фільму [Press release].
- Луценко, Є., & Яковленко, К. (2023, 1 вересня). Мистецтвознавчу оцінку залишимо кінокритикам: реакція Ростислава Карандеєва на фільм «Юрик». *Суспільне Культура*. <https://suspilne.media/culture/563425-mistectvoznavcu-ocinku-zalisimo-kinokritikam-reakcia-rostislava-karandeeva-na-film-urik/>
- Перший Західний. (2023, 25 серпня). Фільм «Юрик» – це неправдива історія того, що відбувалось в Маріуполі | Алевтина Шеєцова [Video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=eA3iWfJ-RMk>

- Пянтковський, В. (2023, 2 вересня). Автори фільму Юрик звернулися до мешканців Маріуполя та заявили, що кінострічка є художньою. *kr.ua*. <https://kr.ua/ua/culture/a675840-avtori-filmu-jurik-zvernulisja-do-meshkantsiv-mariupolja-ta-zajavili-shcho-kinostrichka-je-khudozhnoju>
- Район.Культура. (2023). Маріуполя не буде: фільм «Юрик» зняли з показів і продовжили роботу над змінами сюжету. *kultura.rayon.in.ua*. <https://kultura.rayon.in.ua/news/630765-mariupolya-ne-bude-film-yurik-znyali-z-pokaziv-i-prodovzhili-robotu-nad-zminami-syuzhetu>
- Самойленко, А. (2023, 5 вересня). «Юрик»: що не так із серіалом про облогу Маріуполя та чому він має нас навчити. *Ліній шефег*. https://lb.ua/culture/2023/09/05/573252_yurik_shcho_iz_serialom_pro.html
- СТБ. (2023а, 23 серпня). Спецпоказ до Дня Незалежності України на СТБ. <https://www.stb.ua/ua/2023/08/23/spetspokaz-do-dnya-nezalezhnosti-ukrayiny-na-stb/>
- СТБ. (2023б, 25 серпня). Вечір Дня Незалежності українці провели разом зі СТБ: воєнна драма «Юрик» стала кращою програмою, а СТБ — лідером дня. *СТБ*. <https://www.stb.ua/ua/2023/08/25/vechir-dnya-nezalezhnosti-ukrayintsi-proveli-razom-z-stb-voyenna-drama-yuryk-stala-krashhoju-programoju-a-stb-liderom-dnya/>
- Чиченіна, Л. (2023). Ефект «Юрика». Пам'ятка для глядачів: як не наїстися лайна з телевізора. *Антоніна*. <https://antonina.detector.media/serialy/post/216415/2023-09-04-efekt-yuryka-pamyatka-dlya-glyadachiv-yak-ne-naistysya-layna-z-televizora>
- Яковленко, К. & Луценко, Є. (2023, 31 серпня). Фільм «Юрик» про хлопчика з Маріуполя викликав критику: чому місцевий депутат звернувся до РНБО та Мінкульту. *Suspilne.media*. <https://suspilne.media/culture/562965-film-yurik-pro-hlopcika-z-mariupola-viklikav-kritiku-comu-misecvij-deputat-zvernuvsja-do-rnbo-ta-minkultu/>
- Assmann, A. (2011). *Cultural memory and Western civilization: Functions, media, archives*. Cambridge University Press.
- Baranivska, M. (2023, September 1). Prystrasti navkolo filmu "Yuryk": sotsmerezhi obureni, deputat iz Mariupolia prosyt MKIP ta RNBO daty otsinku strichtsi [The controversy surrounding the film "Yuryk": social media in outrage, Mariupol MP asks that the MCU and NSDCU evaluate the film]. *Detektor media*. <https://detector.media/infospace/article/216340/2023-09-01-prystrasti-navkolo-filmu-yuryk-sotsmerezhi-obureni-deputat-iz-mariupolya-prosyt-mkip-ta-rnbo-daty-otsinku-strichtsi-karandiev-uzhe-vidreaguvav/>
- Bartsch, A., & Hartmann, T. (2017). The role of cognitive and affective challenge in entertainment experience. *Communication Research*, 44(1), 29–53. <https://doi.org/10.1177/0093650214565921>
- BBC News Ukraina. (2023, September 4). "Pliuvok u nashi dushi": chomu cherez film "Yuryk" pro Mariupol zdiinavsia halas ["A slap in our faces": Why the film "Yuryk" about Mariupol has caused such a stir]. *BBC News Ukraina*. <https://www.bbc.com/ukrainian/news-66708799>
- Buniak, V. (2023, September 5). STB pereprosyv za potochnu versiiu filmu "Yuryk" i vyluchyv yoho z pokazu. Vyrobynyku doruchyly "vnesty znachni zminy" [STB apologises for the current version of the film "Yuryk" and takes it off the air. Creators tasked with "making significant changes"]. *Detektor media*. <https://detector.media/infospace/article/216460/2023-09-05-stb-pereprosyv-za-potochnu-versiyu-filmu-yuryk-i-vyluchyv-yogo-z-pokazu-vyrobynyku-doruchyly-vnesty-znachni-zminy/>
- Caruth, C. (1996). *Unclaimed experience: Trauma, narrative, and history*. Johns Hopkins University Press. <https://doi.org/10.1353/book.20656>
- Cohen, J. (2001). Defining identification: A theoretical look at the identification of audiences with media characters. *Mass Communication & Society*, 4(3), 245–264. https://doi.org/10.1207/S15327825MCS0403_01
- Green, M. C., & Brock, T. C. (2000). The role of transportation in the persuasiveness of public narratives. *Journal of Personality and Social Psychology*, 79(5), 701–721. <https://doi.org/10.1037/0022-3514.79.5.701>
- Hirsch, M. (2012). *The generation of postmemory: Writing and visual culture after the Holocaust*. Columbia University Press. <https://doi.org/10.7312/hirs15652>
- Huyssen, A. (2003). *Present pasts: Urban palimpsests and the politics of memory*. Stanford University Press. <https://doi.org/10.1515/9781503620308>
- Igartua, J. J. (2010). Identification with characters and narrative persuasion through fictional feature films. *Communications: The European Journal of Communication Research*, 35(4), 347–373. <https://doi.org/10.1515/comm.2010.019>
- LaCapra, D. (2001). *Writing history, writing trauma*. Johns Hopkins University Press.
- Loftus, E. F. (1996). *Eyewitness testimony*. Harvard University Press. https://doi.org/10.1007/978-1-349-24483-6_46
- MRPL.City. (2023а, 27 серпня). Фільм «Юрик»: чому маріупольців обурило нова прем'єра. <https://mrpl.city/news/view/film-yurik-chomu-mariupoltsiv-oburila-nova-premera>
- MRPL.City. (2023б, 29 серпня). Як зняти з прокату фільм «Юрик»: маріупольці запускають флешмоб і створюють петицію. <https://mrpl.city/news/view/yak-znyati-z-prokatu-film-yurik>
- MRPL.City. (2023с, 31 серпня). Зупинити «Юрика»: маріупольці розповідають, чому не варто дивитися фільм про життя в облозі. <https://mrpl.city/news/view/zupiniti-yurika>
- MRPL.City. (2023d, 3 вересня). Глядачі перемогли: з фільму «Юрик» видалять всі згадки про Маріуполь. <https://mrpl.city/news/view/vidalennya-zgadan-pro-mariupol>
- Rowe, J. C., & Berg, R. (Eds.). (1991). *The Vietnam War and American culture*. Columbia University Press. <https://doi.org/10.7312/rowe94322>
- Ryan, M. L. (2003). *Narrative as virtual reality: Immersion and interactivity in literature and electronic media*. Johns Hopkins University Press.
- Tal-Or, N., & Cohen, J. (2010). Understanding audience involvement: Conceptualizing and manipulating identification and transportation. *Poetics*, 38(4), 402–418. <https://doi.org/10.1016/j.poe.2010.05.004>

References (translated and transliterated)

- "Yuryk". 24 kanal. https://kino.24tv.ua/yurik-film-2023-reaktsiya-mariupoltsiv-yurik-divitisya-onlayn_n2382946
- Hulii, N. (2023, September 4). "Spodivaiemos na rozuminnia": avtory "Yuryka" zvernulyisia do mariupoltsiv i poobitsialy zminyty film ["We hope for your understanding": "Yuryk" filmmakers reach out to Mariupol residents and promise to change the film]. 24 kanal. https://kino.24tv.ua/yurik-film-2023-divitisya-onlayn-zvernennya-komandi-strichki_n2384636
- Huysen, A. (2003). *Present pasts: Urban palimpsests and the politics of memory*. Stanford University Press. <https://doi.org/10.1515/9781503620308>
- Igartua, J. J. (2010). Identification with characters and narrative persuasion through fictional feature films. *Communications: The European Journal of Communication Research*, 35(4), 347–373. <https://doi.org/10.1515/comm.2010.019>
- Korobova, M. (2023, September 3). Film pro okupovanyi Mariupol "Yuryk" vyklykav skandal u merezhi: ukrainci obureni shchomuzheto strichky [The film "Yuryk" about occupied Mariupol sparks online controversy: Ukrainians outraged by the plot]. *TSN*. <https://tsn.ua/glamur/film-pro-okupovaniy-mariupol-yurik-viklikav-skandal-v-merezhi-ukrayinci-obureni-syuzhetom-strichki-2402746.html>
- Kravchuk, A. (2023, August 31). Film pro blokadu Mariupolia "Yuryk" vyklykav huchnyi skandal: chy diisno mariupoltsi vynni u viini i shcho kazhut viiskovi [The film "Yuryk" about the siege of Mariupol sparks a major controversy: Are people of Mariupol actually to blame for the war, and what do the military say]. *Obzrevatel*. <https://news.obzrevatel.com/ukr/kino/film-pro-blokadu-mariupolya-yurik-viklikav-guchnij-skandal-chi-diisno-mariupoltsi-vinni-u-vijni-i-scho-kazhut-vijskovi.htm>
- Kuts, T. (2023, September 5). Zaiava kompanii "Osnova film" shchodo zniattia filmu [Statement from the company "Osnova Film" regarding the removal of the film] [Press release].
- LaCapra, D. (2001). *Writing history, writing trauma*. Johns Hopkins University Press.
- Loftus, E. F. (1996). *Eyewitness testimony*. Harvard University Press. https://doi.org/10.1007/978-1-349-24483-6_46
- Lutsenko, Ye., & Yakovlenko, K. (2023, September 1). Mystetstvoznavchu otsinku zalyshymo kinokrytykam: reaktsiia Rostyslava Karandieieva na film "Yuryk" [We'll leave the art critique to film critics: Rostyslav Karandieiev's reaction to the film "Yuryk"]. *Suspilne Kultura*. <https://suspilne.media/culture/563425-mistectvoznavcu-ocinku-zalisimo-kinokrytykam-reakcia-rostyslava-karandeeva-na-film-urik/>
- MRPL.City. (2023a, August 27). Film "Yuryk": chomu mariupoltsiv oburyla nova premiera [The film "Yuryk": Why Mariupol residents are outraged by the new release]. <https://mrpl.city/news/view/film-yurik-chomu-mariupoltsiv-oburila-nova-premera>
- MRPL.City. (2023b, August 29). Yak zniaty z prokatu film "Yuryk": mariupoltsi zapuskaiut fleshmob i stvoriliu petytsiiu [How to get the film "Yuryk" pulled from cinemas: Mariupol residents launch flash mob and petition]. <https://mrpl.city/news/view/yak-znyati-z-prokatu-film-yurik>
- MRPL.City. (2023c, August 31). Zupynyty "Yuryka": mariupoltsi rozpovidaiut, chomu ne varto dyvytysia film pro zhyttia v oblozi [Stop "Yuryk": Residents of Mariupol on why it's not worth watching the film about life under siege]. <https://mrpl.city/news/view/zupynity-yurika>
- MRPL.City. (2023d, September 3). Hliadachi peremohly: z filmu "Yuryk" vydaliat vsi zghadky pro Mariupol [The viewers won: All mentions of Mariupol to be scrubbed from the film "Yuryk"]. <https://mrpl.city/news/view/vidalennya-zgadan-pro-mariupol-pershyy-zakhidnyi>
- Pershyi Zakhidnyi. (2023, August 25). Film "Yuryk" – tse nepravdyva istoriia toho, shcho vidbuvalos v Mariupoli | Alevtyna Shevtsova [The film "Yuryk" is a false story of what happened in Mariupol | Alevtyna Shevtsova] [Video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=eA3iWFJ-RMk>
- Piantkovskiy, V. (2023, September 2). Avtory filmu Yuryk zvernulyisia do meshkantsiv Mariupolia ta zaiavyly, shcho kinostrichka ye khudozhnoi ["Yuryk" filmmakers address Mariupol residents, clarify the film is fictional]. *kp.ua*. <https://kp.ua/ua/culture/a675840-avtory-filmu-jurik-zvernulisja-do-meshkantsiv-mariupolja-ta-zajavili-shcho-kinostrichka-je-khudozhnoju>
- Raion. Kultura. (2023). Mariupolia ne bude: film "Yuryk" znialy z pokaziv i prodovzhyly robotu nad zminamy siuzhetu [Mariupol is off the table: The film "Yuryk" pulled from theaters to work on plot changes]. *kultura.rayon.in.ua*. <https://kultura.rayon.in.ua/news/630765>
- Rowe, J. C., & Berg, R. (Eds.). (1991). *The Vietnam War and American culture*. Columbia University Press. <https://doi.org/10.7312/rowe94322>
- Ryan, M. L. (2003). *Narrative as virtual reality: Immersion and interactivity in literature and electronic media*. Johns Hopkins University Press.
- Samoilenko, A. (2023, September 5). "Yuryk": shcho ne tak iz serialom pro oblohu Mariupolia ta chomu vin maie nas navchyty ["Yuryk": What's wrong with the series about the siege of Mariupol and what it should teach us]. *Livyi bereh*. https://lb.ua/culture/2023/09/05/573252_yurik_shcho_iz_serialom_pro.html
- STB. (2023a, August 23). Spetspokaz do Dnia Nezalezhnosti Ukrainy na STB [Special Independence Day Screening on STB]. <https://www.stb.ua/ua/2023/08/23/spetspokaz-do-dnya-nezalezhnosti-ukrayiny-na-stb/>
- STB. (2023b, August 25). Vechir Dnia Nezalezhnosti ukrainci provely razom zi STB: voienna drama "Yuryk" stala krashchoiu prohramoiu, a STB — liderom dnia [Ukrainians spent Independence Day evening with STB: the war drama "Yuryk" was the top-rated program, and STB was the day's leader]. *STB*. <https://www.stb.ua/ua/2023/08/25/vechir-dnya-nezalezhnosti-ukrayintsi-provely-razom-z-stb-voienna-drama-yuryk-stala-krashhoyu-programoyu-a-stb-liderom-dnya/>
- Tal-Or, N., & Cohen, J. (2010). Understanding audience involvement: Conceptualizing and manipulating identification and transportation. *Poetics*, 38(4), 402–418. <https://doi.org/10.1016/j.poetic.2010.05.004>
- Vorobei, O. (2023, August 31). Navkolo viiskovoi dramy "Yuryk" rozghorivsia skandal: mariupoltsi zynuvatyly prodiuseriv u brekhni [A scandal broke out around the military drama "Yuryk": Mariupol residents accused the producers of lying]. *UNIAN*. https://www.unian.ua/lite/kino/vokrug-voennoy-dramy-yurik-razgorelysa-skandal-mariupolcy-obvinili-prodyuserov-vo-lzhi-12377850.html#google_vignette
- Yakovlenko, K. & Lutsenko, Ye. (2023, August 31). Film "Yuryk" pro khlopchyka z Mariupolia vyklykav krytyku: chomu mistsevyi deputat zvernuvsia do RNBO ta Minkultu [The film "Yuryk" about a boy from Mariupol draws criticism: Why a local MP appealed to the NSDCU and Ministry of Culture]. *Suspilne.media*. <https://suspilne.media/culture/562965-film-urik-pro-hlopchika-z-mariupola-viklikav-krytyku-comu-miscevyi-deputat-zvernuvsia-do-rnbo-ta-minkultu/>

Olena Rosinska

Kyiv National University of Economics named after Vadym Hetman, Ukraine

AUDIENCE REACTIONS TO THE FILM "YURYK": THE PERCEPTION OF THE FICTIONAL AND DOCUMENTARY IN THE CONTEMPORARY MEDIA SPACE

The relevance of this study is determined by the fact that contemporary war films increasingly combine fictional and documentary features, making fiction cinema a specific type of media content that elicits distinctive audience reactions. *Yuryk*, created to depict the fate of Ukrainian

children amid the tragedy of Mariupol, generated public debate, including criticism regarding the accuracy of portrayed events. Accordingly, the study examines audience responses to the film as media content and focuses on perception mechanisms that erase distinctions between fiction and documentary, as well as on the application of journalistic accuracy standards to a fictional film. The aim of the article is to identify the psychological, media-communicative, and cultural factors that led to the ambiguous audience reaction to the film *Yuryk*, as well as to analyze the boundaries between fictional and documentary truth in the perception of contemporary audiovisual content related to military themes. The methodological basis is a content analysis of reviews and viewer comments on social networks and online platforms, enabling the systematisation of positive, negative, and neutral reactions and the identification of criteria by which viewers assess the “reality” of depicted events and the artistic value of the film.

The study concluded that personal wartime experience, emotional involvement, and autobiographical proximity significantly influence viewers’ perception of the film not as a creative fiction but as a documentary account. Many responses from Mariupol residents and combatants point to discrepancies between the film and real events, emphasizing the need to consider journalistic standards even in fiction cinema.

The novelty of the study lies in a comprehensive analysis of the reception of a Ukrainian war-related fiction film through content-analysis methods, identifying patterns in the merging of fictional and documentary modes, and highlighting the erosion of boundaries between different types of media content.

Keywords: viewer; fiction film; documentary; war; media content; perception; journalistic standards; content analysis; ethical representation; *Yuryk*.

Стаття надійшла до редколегії 31.12.2025

Прийнято до публікації 24.03.2026

Опубліковано 31.03.2026

<https://doi.org/10.28925/2311-259x.2026.1.13>
УДК 070:004.55:004.51

Дмитро Гончар

Львівський національний університет імені Івана Франка
вул. Генерала Чупринки, 49, Львів, 79044, Україна
 <https://orcid.org/0009-0002-1292-0704>
dhonchar13@gmail.com

СЕНСОРНИЙ ІНТЕРФЕЙС ЯК СПІВАВТОР НАРАТИВУ МУЛЬТИМЕДІЙНИХ ТЕКСТІВ

У статті досліджується еволюція наративних практик цифрової журналістики через гаптичні технології у взаємодії з мультимедійним контентом. Актуальність дослідження зумовлена поширенням гаджетів із сенсорними дисплеями та зміною взаємодії з контентом. Поступ сенсорних дисплеїв відкрив нові можливості для звичайного користувача, де дотик став одним із важливих елементів розповіді. Предметом є характеристики тактильних інтерфейсів як елементів структурної організації тексту. Мета полягає у виявленні механізмів, що сприяють перетворенню сенсорного інтерфейсу з нейтрального посередника на активного учасника наративу в українському цифровому просторі.

У роботі використано методологію, яка поєднує медіалінгвістику, теорію сенсорних інтерфейсів, когнітивістику, семіотику. Застосовано структурно-функціональний аналіз мультимедійних текстів українських видань. Семіотичний аналіз дав змогу виявити природу жестової взаємодії та інтерпретувати певні типи жестів. Кейс-метод використано для детального розгляду інтерактивних проєктів українських медійників. Емпіричною базою дослідження стала окулографія, а також результати експериментів із визначення когнітивного навантаження.

У результаті дослідження зроблено висновок, що сенсорний інтерфейс трансформувався з посередника в учасника творення наративу. Встановлено, що жести набувають відповідних семантичних значень, які є інтуїтивними під час взаємодії з мультимедійним контентом. Структуру мультимедійних текстів автори поділяють на модулі, які розділяються візуальними елементами або незаповненим простором, що робить навігацію зручною. Українські видання застосовують технологію паралакс, утворюючи ефект глибини та об'єму.

Перспективною розробкою в цьому напрямі здатна стати більш складна гаптика, яка використовуватиметься для тактильної віддачі різної інтенсивності та ритміки. Застосування AR/VR-технологій сприятиме відкриттю можливостей для створення просторових наративів. Розвиток гнучких дисплеїв у гаджетах потребуватиме нових підходів до адаптації мультимедійних текстів.

Ключові слова: мультимедійний текст; жестова семантика; цифрова епоха; штучний інтелект; медіа.

Вступ

Наратив мультимедійних текстів зазнав значних змін протягом останніх десятиліть. Такий поступ став можливий не лише завдяки розвитку технологій, а й через зміни взаємодії реципієнта з інформацією.

Дотик, свайпи, тактильна віддача тощо були просто неможливими на гаджетах із кнопками і невеликими за сучасними мірками дисплеями. Частково така взаємодія сенсорних дисплеїв відбувалась на комунікаторах із резистивним екраном, із якими взаємодіяли за допомогою стилуса. Етап запровадження сучасних сенсорних панелей став надзвичайно важливим моментом в історії цифрових медіа. Редакції просто не могли оминути зміни в наративі та побудові логіки поширення інформації з появою смартфонів, планшетів із сенсорними дисплеями. Взаємодія реципієнта з текстом за допомогою сенсорного інтерфейсу визначає послідовність, розставлення акцентів, глибину занурення. У такий спосіб сприйняття змінюється зі статичного на динамічне,

мультимедійний текст набуває атрибутів відкритого утворення, де читач інтерпретує викладену інформацію на власний розсуд. Сенсорний інтерфейс перестає бути нейтральним складником під час сприйняття інформації — він починає виконувати роль співтворця наративу між продуцентом і реципієнтом.

На сьогодні важливість дослідження сенсорного інтерфейсу полягає в переосмисленні взаємодії між читачем і текстом крізь призму технологічного поступу. Сучасні смартфони, планшети є невід'ємною частиною сприйняття інформації, а їхні технологічні нововведення мають вплив на комунікативні та когнітивні процеси, тому важливо дослідити сенсорний інтерфейс у ролі активного учасника творення наративу. Розуміння цієї взаємодії сприяє окресленню нових тенденцій розвитку текстів цифрової епохи.

Огляд літератури. З розвитком технологій і поширенням застосування мультимедійного інструментарію в журналістських текстах спостерігається активне зацікавлення науковців змінами

нарративної складової. Значний пласт досліджень зосереджений на взаємодії щодо використання сенсорного інтерфейсу між реципієнтом і мультимедійним контентом.

Використання жестів формує певний шлях, яким реципієнт керується під час взаємодії з текстом. Жести, що імплементовані в сенсорні інтерфейси (рух уперед або назад тощо), сприймаються підсвідомо. Проте науковці наголошують на важливості інтуїтивного розуміння побудови структури, коли читач концентрує свою увагу на матеріалі, не відволікаючись на взаємодію з технологією (Zhang, Luo & Pan, 2025). Теорія пізнання за допомогою тіла в контексті використання сенсорних екранів наголошує, що фізичний дотик не є нейтральною дією (Pardos, Rosenbaum & Abrahamson, 2022). Така взаємодія бере участь у формуванні розуміння контенту. Наукові дослідження асоціюють вертикальне прогортання сторінки з прогресією часу, горизонтальна взаємодія асоціюється з переміщенням у просторі, а масштабування відповідає за зміну перспективи. Такі асоціації не виникли випадково, адже жестикуляція глибоко вкорінена в тілесному досвіді взаємодії з фізичним світом.

Поява сенсорних екранів у мобільних гаджетах принесла незворотні зміни в медіасвіт. Дослідження соціологів демонструє, що 91 % українців у 2025 році користуються смартфонами для прочитання новин. Тенденція демонструє зростання порівняно з ідентичним опитуванням 2022 року, де така частка була менша на 9 % (ГО «Інтерньюз-Україна», 2025). Смартфон закріпив статус головного пристрою, через який аудиторія споживає медійний контент.

Взаємодія зі смартфоном є не лише технічною дією, а й певним способом створення нарративу. Автор розбиває мультимедійний текст на певні блоки, які активуються, коли читач взаємодіє з ними, — певний тип контенту з'являється в момент прокручування (Seyser & Zeiller, 2018). Подальший розвиток технологій тісно пов'язаний із виробленням і поширенням гнучких дисплеїв у мобільних пристроях. Така форма здатна принести новий досвід у взаємодію з пристроєм, коли смартфон перетворюється на планшет або на впаки. Відповідно до цього блоки мультимедійного тексту можуть відображатись у різний спосіб залежно від формату, у якому перебуває пристрій.

Дослідники говорять про ризики використання тактильних інтерфейсів аудиторією. Елементи, які перебувають у центрі уваги, прогортання нескінченної стрічки новин стимулюють нав'язливу і несвідому взаємодію (Mayer, Ohme, Maslowska & Segijn, 2024). Для уникнення таких маніпулятивних методик журналісти мають користуватись цифровою етикою — відповідно до збирання різноманітних метрик, де медіа вивчають жести користувачів на інтернет-сторінках, пов'язаних із персоналізацією контенту. У таких випадках редакційна етика повинна передбачати

прозорість щодо збору таких даних, попереджати користувача, надавати можливість зберегти анонімність реципієнта.

Мультимедійні тексти — технічно складна структура з поєднанням технічного коду, використанням візуальної та вербальної складових у поєднанні з фізичною взаємодією користувача за допомогою тактильних відгуків на гаджетах. Такі матеріали можуть бути недоступні для користувачів із повільним інтернетом, застарілими пристроями. Доступ до таких публікацій суттєво залежить від технічних можливостей, якими оперує реципієнт.

Наступним кроком у розвитку мультимедійних текстів є використання AR/VR-технологій, які дають користувачам можливість заглибитись у журналістський матеріал значно глибше, руйнуючи типову взаємодію між читачем і смартфоном, яка існує сьогодні. Камери телефонів можуть доповнювати сюжет мультимедійного тексту у випадках, коли юзер сканує певні QR-коди, отримуючи додатковий контент. Спеціалізовані шоломи віртуальної реальності наразі не знайшли свого відгуку в середньостатистичних користувачів через свою дорожнечу і незрозумілість використання в повсякденному житті. Відповідно до цього створення такого дорогого контенту зараз не є прерогативою медіа, але залишається чудовою нішею для експериментів серед ентузіастів.

Сенсорний екран у сучасній цифровій журналістиці є не просто посередником інформації між автором і читачем, а полем активної взаємодії реципієнта з мультимедійним контентом. Жест набуває семантичного значення — він формує акцент, темп тощо, продукуючи унікальний досвід взаємодії.

Метою дослідження є встановлення функціональних особливостей сенсорного інтерфейсу гаджетів як чинника формування структури, взаємодії, смислової організації мультимедійного тексту в українському цифровому просторі. Для досягнення мети потрібно виконати такі **завдання**: простежити еволюцію тактильних практик роботи з текстом і виділити ключові аспекти в зміні поведінки читача; виокремити типи жестів і охарактеризувати їхні нарративні функції; проаналізувати вплив сенсорного інтерфейсу на композиційну побудову мультимедійного тексту; з'ясувати роль поширення авторського задуму між продуцентом тексту і кінцевим реципієнтом; систематизувати інтерактивні маркери у взаємодії із сенсорним інтерфейсом; окреслити перспективи трансформації мультимедійних текстів під впливом розвитку гаптичних технологій.

Основний текст

Характер сприйняття тексту докорінно змінився з появою перших сенсорних екранів. Проте фізично читач ніколи не був пасивним споживачем інформації, а навіть звичайна газета потребувала певних активностей: перегортання, тримання тощо. Жест перегортання сторінки радше виконував роль

технічну, ніж вносив активний вплив щодо нарративу розповіді.

Перенесення такої технічної взаємодії можна простежити в логіці використання гаджетів для читання книг. Кнопкове керування повторювало фізичну взаємодію щодо переходу між сторінками за допомогою відповідних натисків. Переломний момент настав із появою мультитач-дисплеїв і поширенням пристроїв із такою технологією в подальші роки. Першим гаджетом, який надав широкий доступ до звичного нам сьогодні сенсорного інтерфейсу, став iPhone, який представила американська компанія Apple у 2007 році. Пристрій увів моду на таку технологію, здійснивши справжню революцію. Майбутні покоління пристроїв з покращеними технічними характеристиками лише підтвердили здогадки, що кнопкові пристрої з часом відправляться на полицю історії. Очікуваний успіх також спіткав і перший планшет каліфорнійської корпорації (2010 рік), який мав вражаючий на той час 9,7-дюймовий сенсорний мультитач-дисплей.

Мультимедійному тексту, окрім звичних атрибутів (граматичного і лексичного зв'язку, узгодженості тощо), властива жестова семантика внаслідок взаємодії реципієнта із сенсорним дисплеєм. Унаслідок цього кожен тип жесту набуває певної нарративної функції залежно від жанрової потреби або певної персоналізації, необхідної користувачеві (Mika & Chu, 2025).

Одним із найпростіших жестів, яким користується реципієнт під час споживання контенту із сенсорного дисплею, є натиск на екран. У текстах такий жест виконує роль розгортання додаткової інформації: натиснув на виділене слово — і отримав певне визначення. Одиночне натискання, виконуючи роль глибокої деталізації, дає читачеві змогу самостійно обирати рівень занурення в матеріал. Медійники мають можливість використовувати такий функціонал значно ширше в мультимедійних текстах, але потрібно зважати на технічні можливості сайту. Матеріал «Під ударом. Що й коли обстрілювала Росія» (Дроздов, Боднар & Кельм, 2022) дає реципієнту можливість ознайомитися з російськими обстрілами завдяки натисканню на інтерактивну карту, яка містить актуальну інформацію зі спеціальними позначками на мапі (типом обстрілу, супутниковими знімками руйнувань). Така інтерактивна взаємодія читача з контентом сприяє обранню власного шляху для ознайомлення з даними, які зібрали журналісти.

Свайп асоціюється із семантичною навантаженістю в залежності від вектора: вертикального або горизонтального. Проведення пальцем по екрану вертикально характерне для лінійного розгортання історії. Лонгрід «Доля УПЦ МП в Україні: дорога від храму» (Щоткіна, 2023) демонструє принцип розповіді історії за допомогою інтерактивних блоків, якими читач рухається за допомогою вертикальних жестів. Такий спосіб взаємодії з нарративом занурює реципієнта в історичну вісь,

даючи змогу рухатись від минулого до сьогодення інтуїтивно. Горизонтальний жест застосовується в мультимедійних текстах здебільшого для альтернативного розвитку історії. Автор у такий спосіб пропонує різні перспективи бачення однієї й тієї ж події. Матеріал «До і після. Погляд з супутника на міста України, зруйновані Росією» (Овсяний, 2023) уможлиблює порівняння супутникових знімків українських міст до і після російського вторгнення з використанням горизонтального свайпу. Читач у такий спосіб здатен миттєво переміститись між різними часовими відрізками, перебуваючи на одній просторовій точці нарративу.

Щипок у використанні із сенсорним мультитач-екраном асоціюється з масштабуванням зображуваного контенту. Відповідно автор має можливість у своєму мультимедійному матеріалі використати цей інструмент для різних рівнів деталізації. Окрім базового використання, такий жест притаманний розповідям, де читач досліджує віртуально об'єкти у форматі 360°. Подібна візуалізація потребує не лише високого рівня професіоналізму щодо створення 3D-моделей, а й новітнього технічного обладнання. Проєкт «Війна впритул» (2025) розміщує у вільному доступі відцифровані об'єкти, які демонструють наслідки російського повномасштабного вторгнення. Взаємодія з таким мультимедійним контентом передбачає отримання нового досвіду для реципієнта завдяки застосуванню жестів для деталізації візуальної складової.

Тривалий натиск (2–3 секунди) використовується для виклику контекстного меню або певної додаткової інформації. Такий жест дає можливість попередньо ознайомитися з потрібною інформацією без потреби переходу на іншу сторінку (тривалий натиск на гіперпосилання). Властивою характеристикою такого жесту є легка вібрація, що вибудовує глибший зв'язок між текстом і аудиторією.

Сенсорний інтерфейс уніс свої корективи в побудову структури мультимедійного тексту. Редакції не могли залишити поза увагою фактор вертикальних жестів під час взаємодії читачів із контентом. Відповідно до цього виникла потреба побудови структури тексту, який би поділявся на модулі для покращення досвіду читача. Такі модулі відокремлюються візуальною складовою або незаповненим простором (Lee, 2024). Реципієнт робить кілька вертикальних свайпів, натрапляючи на зображення, відео, графіку тощо. Візуальні елементи, концентруючи увагу на собі, змінюють темп сприйняття матеріалу і додають нових сенсів до вербальної складової.

Українські медіа у своїх мультимедійних текстах використовують ефект паралаксу, який разом із вертикальним жестом створює ілюзію об'єму та глибини. Така можливість досягається завдяки різниці у швидкості зміни зображення на фоні і передньому плані під час свайпу інтернет-сторінки. Журналістський проєкт «Свидовець. Анатомія

Карпат» (Михайлишин, Солодько & Кульчинський, 2016) демонструє багат шаровість оповіді в поєднанні текстової (переднього плану) та візуальної складової (заднього плану). Завдяки такій технічній реалізації користувач має можливість зануритись у викладений матеріал, «пролітаючи» над гірськими масивами, які було змодельовано на основі супутникових знімків Sentinel-2.

Композиційна модель мультимедійних текстів містить не лише вертикальну навігацію. Читачі українських видань часто натрапляють на опцію використання горизонтальних жестів для ознайомлення із журналістським матеріалом. Такий метод може застосовуватись для розміщення візуального компонента, який виконує роль привертання уваги поміж вербальних модулів контенту. На практиці журналісти можуть використовувати оформлені у вигляді каруселі фото певної події, про яку розповідається в тексті. У такій каруселі світлини або змінюються автоматично (відповідно до темпу, який задав технічний розробник, і бачення автора), або залишаються статичними виключно для мануальної взаємодії читача з контентом.

Ієрархія українських мультимедійних текстів теж має свою специфіку, яка є доволі звичною для такого типу контенту. Поміж традиційного для журналістики шрифтового виокремлення для позначень заголовків, підзаголовків, основного тексту тощо мультимедійним текстам властиве інтерактивне сприйняття. Саме глибина тексту на сенсорному дисплеї демонструє, що користувач, який тільки відкриває певний матеріал, на поверхневому рівні одразу отримує доступ до інформації. Наступним фактором, який відкриває глибину такого матеріалу, є жести, а саме дотик, який дає можливість розкрити певний додатковий контент. Яскравим прикладом цього є перехід за гіперпосиланнями, коли користувач ніби провалюється все глибше і глибше в контекст, який додає автор. Таким чином, увага читача може або залишатись на матеріалах, пов'язаних із певною тематикою на сторінці того ж видання, або перейти на контент іншого сайту (залежно від використання типів гіперпосилань). Дослідження Гатчо, Мануеля, Сарасуа (Gatcho, Manuel & Sarasua, 2025) демонструє, що погляд людини фокусується на візуальних елементах, які полегшують запам'ятовування інформації. Зображення й відео виконують роль когнітивних якорів, що спрямовують увагу реципієнта на себе. У такий спосіб читач продукує у своїй свідомості доповнення викладеної вербальної інформації.

Важливу роль у фіксації уваги читача відіграють також візуальні зміни в самому тексті (Huth, Koch, Awad-Mohammed, Weiskopf & Kurzhals, 2024). Експеримент eye-tracking підтвердив, що людині простіше фокусуватись на виокремлених текстових ділянках із візуальними підказками (у дослідженні використовувались діаграми). Амплітуда руху очей учасників між точками фіксації була

вищою саме в текстах, які містили зображення, указуючи на активніше ознайомлення з матеріалом, ніж в іншій групі. Деякі респонденти зазначили, що текст із виокремленнями викликав у них відчуття поспіху. Важливо розуміти, що виділення вербальної складової може негативно вплинути на лінійний тип прочитання інформації. Журналісти у своїх матеріалах можуть створювати два паралельні шляхи читання тексту, частково уникаючи проблемних моментів, згаданих у дослідженні. Реалізація такого способу полягає у виокремленні певного терміна, який потребує додаткового пояснення, захованого в самому слові або в певному візуальному індикаторі поряд (іконці, що позначає додаткову інформацію). Натискання на виокремлене слово або на візуальний індикатор дає пояснення в новому контекстному меню без перенаправлення на нову сторінку. За умови, що читач обізнаний із термінологією, він рухається лінійно, уникаючи зайвих натисків на додаткову інформацію. Паралельний шлях уможливорює отримання додаткової інформації за потреби.

Темп прочитання мультимедійних текстів визначається глибоким поєднанням когнітивних та інтерфейсних чинників. Використання жестів для навігації зумовлює певний патерн поведінки під час прочитання мультимедійних текстів. Поведінка читача здатна змінюватись залежно від структури побудови матеріалу, використання автором інтерактивних інструментів тощо. Досить часто продуцент може не замислюватись над тим, що його контент переглядають досить нетипово, а саме поміж базового методу взаємодії з текстом у вигляді дотику деякі користувачі використовують для навігації погляд (Lei, Wang, Caslin, Wisowaty, Zhu, Khamis & Ye, 2023). Цікавість до такого методу зумовлена зростанням діагоналей сенсорних дисплеїв у гаджетах і неможливістю зручними користуватись однією рукою. Дослідження продемонструвало, що для читачів надважливим фактором є можливість контролю ритму прочитання тексту із сенсорного дисплею гаджету. Метод автопрокручування, коли система моніторить швидкість прочитання верхньої та середньої частини екрану, намагаючись розрахувати момент, коли потрібно рухатись далі, викликав неоднозначні відгуки. Такий спосіб взаємодії з цифровими текстами потребує надзвичайної точності в розрахунках і розуміння складності написаного тексту або зображень із боку системи. Куди комфортнішим для реципієнтів виявився метод переведення погляду знизу вгору екрану — він давав розуміння системі, що читач ознайомився з текстом і посилає сигнал «потрібен рух уперед». Варто розуміти, що кожен із таких методів взаємодії із сенсорним екраном має і переваги, і недоліки. Тому жести у вигляді свайпів залишаються золотим стандартом для споживання мультимедійних текстів у медіа, проте такі альтернативні методи і вдала їхня реалізація є важливими в плані

доступності до контенту для людей із різноманітними потребами.

Фізична взаємодія із сучасними гаджетами здатна приносити абсолютно новий досвід від прочитання мультимедійних текстів із використанням тактильних патернів. Взаємодія з певним модулем, якому був наданий певний патерн поведінки, здатна активувати унікальний зворотний зв'язок. Залежно від вербальної і візуальної складової такі вібрації можуть змінювати свій ритм. Для більшого занурення читача в розповідь цей крок є дійсно ефектним і ефективним водночас. Застосування швидкого чи повільного ритму вібрації для моментів, які додають до нарративу певної напруги або спокою відповідно до візії автора, створення відповідної бібліотеки з подальшою інтеграцією в мультимедійні тексти є перспективною і новою формою нарративу з використанням сучасних технологій. Проте тут варто розуміти, що технологія зворотного гаптичного відгуку потребує відповідних технічних можливостей і є доволі складною в реалізації (на сьогодні є радше експериментом для медіа). Для повноцінного впровадження такого підходу редакціям потрібно створювати нативні застосунки для відповідної платформи, адже звичний браузер із цього погляду є вкрай обмеженим. Тому закономірно, що акцент в українських медіа робиться саме на візуальній складовій, яка стала невід'ємним маркером мультимедійних текстів і є вже звичною практикою, не потребуючи настільки складних технічних рішень.

У створенні мультимедійного контенту бере участь безпосередньо та опосередковано значна кількість фахівців із різних сфер. Очевидно, що автор вербального й візуального нарративу є носієм і реалізатором ідеї, проте не меншою є роль технічних фахівців, які залишаються поза увагою читача. UX/UI-дизайнер конструє інтерфейс, досліджує і прокладає шлях користувача на сайті або на певній сторінці, роблячи його максимально зручним. Такий спосіб досягається за допомогою різноманітних досліджень поведінки користувача з можливими подальшими опитуваннями. Популярним серед редакцій є використання статистичних даних, які отримують унаслідок відстеження руху читачів на сторінці, натискання на певні елементи тощо. Завдяки таким зібраним метрикам вдається зрозуміти потреби аудиторії щодо зручності дизайну або зацікавлення в самому контенті. До елементів дизайну, які часто трапляються в мультимедійних текстах, належать вербальні або візуальні індикатори, підказки. Вдале використання таких рішень розширює авторський інструментарій викладу й дає реципієнту можливість отримати найкращий досвід від прочитання мультимедійного тексту.

Свій вплив на видиме (сайт) і невидиме (сервер) середовище завдяки коду чинить і програміст, закладаючи підвалини інтерактивності, реалізації жестів, можливості авторів додавати

вербальну й візуальну складові тощо. На певному рівні авторства також перебуває читач, який здатен по-своєму інтерпретувати викладений матеріал, ділячись своїми поглядами в соціальних мережах або коментарях під текстом. Саме синергія абсолютно різноманітних фахівців між собою й аудиторією сприяє створенню сучасного цифрового медіатексту.

Перспективою найближчого майбутнього може стати створення персоналізованого нарративу, який генеруватиме III відповідно до взаємодії користувача із сенсорним дисплеєм у гаджетах. Така модель взаємодії між читачем і медіатекстом уможливила б адаптування глибини деталізації, структури до індивідуальних когнітивних патернів реципієнта.

Висновки

У підсумку дослідження сенсорного інтерфейсу як співавтора нарративу мультимедійного тексту демонструє, що взаємодія між екраном і користувачем не є однонаправленим каналом передачі інформації. Сенсорний екран у сучасних гаджетах перетворився на активну поверхню, яка відповідає на дотик, інтерпретує жести, адаптується до поведінки реципієнта. Кожен жест користувача є не просто технічною командою, а семантичним актом, що визначає темп і траєкторію руху поміж вербальних та візуальних елементів. Відповідно до цього інтерфейс інтерпретує жести завдяки вбудованим алгоритмам. Упродовж такої взаємодії на екрані пристрою відображається новий модуль контенту, на який реципієнт може впливати різними жестами в залежності від побаченого і від власних потреб.

Попри наявні на сьогодні технічні обмеження у використанні тактильного зв'язку застосування такої технології лише поглибить взаємодію читача з мультимедійними текстами. Гаптичні інтерфейси поряд із хардвером здатні генерувати різноманітні вібрації (імітації текстур, роботу двигуна автівки тощо). Сенсорний інтерфейс не просто демонструє інформацію, а дає змогу в прямому сенсі доторкнутись до неї фізично, формуючи глибоке емоційне занурення в контент.

Ще одним майданчиком із великим потенціалом для розкриття глибини матеріалу можуть бути AR/VR-технології, гнучкі дисплеї. Завдяки такому досвіду формується тілесна пам'ять про висвітлені події. Журналістський матеріал стане простором, який можна буде прожити, а не лише прочитати.

Майбутнє мультимедійної журналістики залежить від балансу між технологіями та етичними принципами, персоналізацією та масовістю. Роль журналіста може бути видозмінена, проте це не применшує застосування верифікації, об'єктивності, а виводить їх на нові виміри. У випадках використання алгоритмів щодо персоналізованого контенту етична відповідальність лежатиме на редакціях, а використання мультисенсорності викикатиме відповідальність за емоційний вплив.

Покликання

- ГО «Інтерньюз-Україна». (2025, 23 вересня). *Українські медіа: споживання новин і довіра у 2025 році*. https://internews.ua/opportunity/media_trust_consumption_2025_release
- Дроздова, Є., Боднар, П., & Кельм, Н. (2022, 18 серпня). *Під ударом. Що й коли обстрілювала Росія*. Texty.org.ua. <https://texty.org.ua/projects/107440/pid-udarom-sho-i-koly-obstrilyuvala-rosiya/>
- Зозуля, Ю., Матяш, Д., Матяш, Ю., Омельченко, М., Орлик, С., & Сивак, О. (2025). *Війна Впритул*. <https://war.city/uk/objects/>
- Михайлишин, Я., Солодько, П., & Кульчинський, Р. (2016). *Свидовець. Анатомія Карпат*. Texty.org.ua. <https://texty.org.ua/d/carpathians-3d/>
- Овсяний, К. (2023). *До і після. Погляд з супутника на міста України, зруйновані Росією*. Радіо Свобода. <https://www.radiosvoboda.org/a/skhemy-rik-vtorhnennya-suputnyk/32279385.html>
- Щоткіна, К. (2023). *Доля УПЦ МП в Україні: дорога від храму. Дзеркало тижня*. <https://zn.ua/project/church/>
- Gatcho, A. R. G., Manuel, J. P. G., & Sarasua, R. J. G. (2024). Eye tracking research on readers' interactions with multimodal texts: A mini-review. *Frontiers in Communication*, 9, Article 1482105. <https://doi.org/10.3389/fcomm.2024.1482105>
- Huth, F., Koch, M., Awad-Mohammed, M., Weiskopf, D., & Kurzhals, K. (2024). Eye tracking on text reading with visual enhancements. In *Proceedings of the 2024 Symposium on Eye Tracking Research and Applications (ETRA'24)*. <https://doi.org/10.1145/3649902.3653521>
- Lee, S. (2024). *Future trends: The evolution of storytelling in mobile apps*. <https://thisisglance.com/blog/future-trends-the-evolution-of-storytelling-in-mobile-apps>
- Lei, Y., Wang, Y., Caslin, T., Wisowaty, A., Zhu, X., Khamis, M., & Ye, J. (2023). DynamicRead: Exploring robust gaze interaction methods for reading on handheld mobile devices under dynamic conditions. *Proceedings of the ACM on Human-Computer Interaction*, 7(ETRA), Article 158. <https://doi.org/10.1145/3591127>
- Mayer, A.-T., Ohme, J., Maslowska, E., & Segijn, C. M. (2024). Headlines, pictures, likes: Attention to social media newsfeed post elements on smartphones and in public. *Social Media + Society*, 10(2), 1–16. <https://doi.org/10.1177/20563051241245666>
- McKenna, S., Henry Riche, N., Lee, B., Boy, J., & Meyer, M. (2017). Visual narrative flow: Exploring factors shaping data visualization story reading experiences. *Computer Graphics Forum*, 36(3), 377–387. <https://doi.org/10.1111/cgf.13195>
- Mika, A., & Chu, M. (2025). *Multimodal Interfaces in App Design*. <https://www.ramotion.com/blog/multimodal-interfaces/>
- Pardos, Z. A., Rosenbaum, L. F., & Abrahamson, D. (2022). *Characterizing learner behavior from touchscreen data*. <https://doi.org/10.1016/j.ijcci.2021.100357>
- Seyser, D., Zeiller, M. (2018). Scrolltelling — An analysis of visual storytelling in online journalism. *2018 22nd International Conference Information Visualisation (IV)* (pp. 401–406). <https://doi.org/10.1109/iv.2018.00075>
- Zhang, K., Luo, J., & Pan, Y. (2025). Design and evaluation of touch and touchless interfaces for interactive digital heritage experiences. *Herit. Sci*, 13, 313. <https://doi.org/10.1038/s40494-025-01889-3>

References (translated and transliterated)

- Drozдова, Ye., Bodnar, P., & Kelm, N. (2022, August 18). *Pid udarom. Shcho y koly obstrilyuvala Rosiia* [Under attack. What and when Russia shelled]. Texty.org.ua. <https://texty.org.ua/projects/107440/pid-udarom-sho-i-koly-obstrilyuvala-rosiya/>
- Gatcho, A. R. G., Manuel, J. P. G., & Sarasua, R. J. G. (2024). Eye tracking research on readers' interactions with multimodal texts: A mini-review. *Frontiers in Communication*, 9, Article 1482105. <https://doi.org/10.3389/fcomm.2024.1482105>
- HO "Interniuz-Ukraina". (2025, September 23). *Ukrainski media: spozhyvannia novyn i dovira u 2025 rotsi* [Ukrainian media: News consumption and trust in 2025]. https://internews.ua/opportunity/media_trust_consumption_2025_release
- Huth, F., Koch, M., Awad-Mohammed, M., Weiskopf, D., & Kurzhals, K. (2024). Eye tracking on text reading with visual enhancements. In *Proceedings of the 2024 Symposium on Eye Tracking Research and Applications (ETRA'24)*. <https://doi.org/10.1145/3649902.3653521>
- Lee, S. (2024). *Future trends: The evolution of storytelling in mobile apps*. <https://thisisglance.com/blog/future-trends-the-evolution-of-storytelling-in-mobile-apps>
- Lei, Y., Wang, Y., Caslin, T., Wisowaty, A., Zhu, X., Khamis, M., & Ye, J. (2023). DynamicRead: Exploring robust gaze interaction methods for reading on handheld mobile devices under dynamic conditions. *Proceedings of the ACM on Human-Computer Interaction*, 7(ETRA), Article 158. <https://doi.org/10.1145/3591127>
- Mayer, A.-T., Ohme, J., Maslowska, E., & Segijn, C. M. (2024). Headlines, pictures, likes: Attention to social media newsfeed post elements on smartphones and in public. *Social Media + Society*, 10(2), 1–16. <https://doi.org/10.1177/20563051241245666>
- McKenna, S., Henry Riche, N., Lee, B., Boy, J., & Meyer, M. (2017). Visual narrative flow: Exploring factors shaping data visualization story reading experiences. *Computer Graphics Forum*, 36(3), 377–387. <https://doi.org/10.1111/cgf.13195>
- Mika, A., & Chu, M. (2025). *Multimodal Interfaces in App Design*. <https://www.ramotion.com/blog/multimodal-interfaces/>
- Mykhailiushyn, Ya., Solodko, P., & Kulchynskiy, R. (2016). *Svydovets. Anatomiiia Karpat* [Svydovets. Anatomy of the Carpathians]. Texty.org.ua. <https://texty.org.ua/d/carpathians-3d/>
- Ovsianyi, K. (2023). *Do i pislia. Pohliad z suputnyka na mista Ukrainy, zruinovani Rosiieiu* [Before and after. A view from a satellite of Ukrainian cities destroyed by Russia]. Radio Svoboda. <https://www.radiosvoboda.org/a/skhemy-rik-vtorhnennya-suputnyk/32279385.html>
- Pardos, Z. A., Rosenbaum, L. F., & Abrahamson, D. (2022). *Characterizing learner behavior from touchscreen data*. <https://doi.org/10.1016/j.ijcci.2021.100357>
- Seyser, D., Zeiller, M. (2018). Scrolltelling — An analysis of visual storytelling in online journalism. *2018 22nd International Conference Information Visualisation (IV)* (pp. 401–406). <https://doi.org/10.1109/iv.2018.00075>
- Shchotkina, K. (2023). *Dolia UPTs MP v Ukraini: doroha vid khramu* [The fate of the UOC MP in Ukraine: The road from the temple]. Dzerkalo tyzhnia. <https://zn.ua/project/church/>
- Zhang, K., Luo, J., & Pan, Y. (2025). Design and evaluation of touch and touchless interfaces for interactive digital heritage experiences. *Herit. Sci*, 13, 313. <https://doi.org/10.1038/s40494-025-01889-3>
- Zozulia, Yu., Matiash, D., Matiash, Yu., Omelchenko, M., Orlyk, S., & Syvak, O. (2025). *Viina Vprytul* [War Up Close]. <https://war.city/uk/objects/>

Dmytro Honchar

Ivan Franko National University of Lviv, Ukraine

TOUCH INTERFACE AS A CO-AUTHOR OF A MULTIMEDIA TEXT NARRATIVE

The article analyzes the evolution of narrative practices in digital journalism through haptic technologies of interaction with multimedia content. The relevance of the study is determined by the proliferation of devices with touch displays and the transformation of content interaction patterns. The advancement of touch displays has opened new possibilities for ordinary users, making

touch one of the essential elements of storytelling. The subject matter comprises the characteristics of tactile interfaces as elements of textual structural organization. The objective is to identify the mechanisms that enable the sensory interface to transform from a neutral intermediary into an active participant in narrative construction within the Ukrainian digital space. The research uses a methodology that integrates media linguistics, sensory interface theory, cognitive science, semiotics, and cognitive studies. A structural-functional analysis of multimedia texts from Ukrainian publications has been applied. Semiotic analysis showed the nature of gestural interaction and enabled the interpretation of specific gesture types. The case study method was used to examine interactive projects by Ukrainian media professionals in detail. The empirical foundation of the research comprises eye-tracking data and results from experiments measuring cognitive demand.

The results of the study led to the conclusion that the sensory interface has transformed from an intermediary into a participant of narrative creation. It was established that gestures acquire intuitive semantic meanings during interaction with multimedia content. The structure of multimedia texts is divided by authors into modules separated by visual elements or empty space, which facilitates convenient navigation. Ukrainian publications employ parallax technology, creating effects of depth and volume. Promising developments in this direction include more sophisticated haptics for tactile feedback with varying intensity and rhythm. The application of AR/VR technologies will enable opportunities for creating spatial narratives. The development of flexible displays in devices will require new approaches to modifying multimedia texts.

Keywords: multimedia text; gesture semantics; digital age; artificial intelligence; media.

*Стаття надійшла до редколегії 30.01.2026
Прийнято до публікації 27.03.2026
Опубліковано 31.03.2026*