

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(2) —————

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

*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

### Історія літератури як структура

- Піонери й комсомольці на радянському фронті: пригодницький жанр  
в українській дитячій літературі 1940–1949 років 107  
*Софія Філоненко*

### Практики інтерпретації тексту

- Український самвидав 1960-х років як простір паралельної реальності:  
ідейні доміанти та риторичні стратегії в публіцистиці М. Браїчевського і Є. Сверстюка 116  
*Оксана Філатова*

- «Друг: душа: амінь» Габріеля Якуба: інтерсеміотичний переклад в інтерпретації  
ключової теми метафізичної поезії 123  
*Тетяна Рязанцева*

- Художня модель опору тиранії в казковому фентезі Сашка Дерманського (на матеріалі повістей  
«Король буків, або Таємниця Смарагдової Книги» та «Царство Яблукарство») 131  
*Наталія Дев'ятко*

- Міграції в ритмах дихання, або Як подолати екзистенційні кризи:  
романістика Марини Манченко 142  
*Тетяна Мейзерська*

### Сучасні системи обробки мовних і текстових даних


- Логопедія vs логопедія*: гармонізування узусу та кодифікації в активному словнику 150  
*Оксана Тищенко, Владислав Тищенко*

### ДРАМА-time

- Stimmen des Widerstands: das ukrainische Kriegsdrama der Gegenwart  
im europäischen öffentlichen Raum 157  
*Iuliia Skybytska*

<https://doi.org/10.28925/2311-259x.2026.2.1>  
УДК 821.161.2-93-311.3.09"194"

### Софія Філоненко

Український католицький університет  
вул. Іл. Свенціцького, 17, Львів, 79011, Україна  
 <https://orcid.org/0000-0003-1023-468X>  
sofilonenko23@gmail.com

## ПІОНЕРИ Й КОМСОМОЛЬЦІ НА РАДЯНСЬКОМУ ФРОНТИРІ: ПРИГОДНИЦЬКИЙ ЖАНР В УКРАЇНСЬКІЙ ДИТЯЧІЙ ЛІТЕРАТУРІ 1940–1949 РОКІВ

Стаття присвячена комплексному дослідженню трансформацій та особливостей функціонування пригодницького жанру в українській радянській дитячій літературі від 1940 до 1949 року. Предметом аналізу обрано повісті класиків дитячої прози: «Карафутто» Олесь Донченка (1940) і «Господарі Охотських гір» Івана Багмута (1949), які репрезентують крайні хронологічні точки вказаного десятиліття (напередодні Другої світової війни та в добу ранньої Холодної війни). Актуальність теми зумовлена потребою критичного переосмислення радянської культурної спадщини для дітей як ключового інструменту ідеологічного експерименту з формування «нової людини» в умовах тоталітарного суспільства. Головна проблема полягає у виявленні специфіки художньої взаємодії авантюрного сюжету із жорсткими приписами соціалістичного реалізму (партійністю, класовістю), а також у з'ясуванні ролі екзотичного простору Далекого Сходу в конструюванні радянського міфу. У процесі дослідження застосовано методи культурно-історичного, структурного аналізу із залученням елементів постколоніальних студій (концепцій «внутрішньої колонізації», «радянського орієнталізму»).

Ключові результати дослідження та їхня новизна полягають у доведенні стабільності «фронтирного» сюжету і шпигуноманії в дитячому письменстві протягом 1940-х років. З'ясовано, що Олесь Донченко та Іван Багмут інтерпретували Далекий Схід як «радянський фронтір» — простір небезпеки, ідеологічного протистояння й утвердження більшовицького ладу. Традиційні тропи пригодницької прози, як-от: кораблетроща, полон, робітничонада, таємниця, — підпорядковані прагматичним цілям пропаганди. Образи комсомольця Володі Дорошука та піонера Юрія Зуба окреслено як героїв радянської модифікації роману виховання, де юнаки мужніють, демонструючи абсолютну вірність ідеології. Оприравнено суперечливу імперську модель «внутрішньої колонізації», за якої автентична культура азійських народів (японців, ороців) маркується як вияви «відсталості», «дикунства», що потребує цивілізаторського втручання «прогресивного центру». Формульний фінал обох творів побудований на появі радянського «бога з машини» (прикордонників, уповноваженого ДПУ), що символізує всевладність радянського режиму та тотальну захищеність кордонів СРСР. Перспективи подальшого вивчення полягають у можливості аналізу формульних елементів пригодницького і шпигунського жанру у творах Миколи Трубляйні «Шхуна "Колумб"» та Олесь Донченка «Школа над морем».

*Ключові слова:* література ХХ століття; дитяча література; популярна література; пригодницька література; соцреалізм; радянський фронтір; жанр; формула; орієнталізм; колонізація; Олесь Донченко; Іван Багмут; Карафутто; Сахалін; Далекий Схід.

**Постановка проблеми.** У міжвоєнний період і в перші повоєнні роки тоталітарна радянська держава підпорядкувала художню творчість для дітей та юнацтва прагматичним цілям, перетворивши книжку на інструмент масштабних соціокультурних трансформацій, масового перевиховання зростаючого покоління. Як стверджує Уляна Федорів, «із початком 1930-х років радянська влада міцно утвердилася на верховці, тому внесла деякі корективи в систему освіти та виховання. Дитяча література перетворилася на ретранслятора владної ідеології. Твори, що не відповідали партійним установкам, піддавалися жорсткій цензурі» (Федорів, 2020, с. 182). На засадах системності цього процесу та залученні широкого кола суспільно-політичних інституцій наполягає Нані Гогохія, за-

уважуючи, що моделювання нормативного дитинства в Радянській Україні не обмежувалося художніми текстами, а координувалося через багаторівневу й розгалужену систему офіційної комунікації та медіа:

Розглядаючи дитину як об'єкт комуністичного виховання, держава намагалась закріпити в ній саме ті якості, які випливали з офіційної ідеології. Створений з цією метою образ «вірного лєнінця» прописував обов'язкові сценарії поведінки в тих або інших ситуаціях. Формування образу радянської дитини посідало значне місце в просторі суспільно-політичної комунікації республіки у 1929–1938 рр. Воно мало значний вплив на ставлення до реальної

дитини, розуміння її місця в суспільстві, уявлення про доступні їй види діяльності. Образ дитини конструювався різними засобами, серед яких — методичні рекомендації, промови офіційних осіб, в основному партійних та комсомольських лідерів з питань виховання та дитячого руху взагалі, репортажі диткорів і штатних кореспондентів газет і журналів, художні оповідання для дітей. Зростав вплив візуальних засобів інформації. Фоторепортажі в медіавиданнях не менш яскраво, ніж тексти, відбивали зміни у ставленні до дитини у суспільстві. (Гогохія, 2012, с. 751)

Твори українських радянських письменників мусили виконувати функцію комуністичного виховання юних читачів, відповідати ключовим принципам соцреалізму з його акцентами на партійності та класовості літератури.

Починаючи із 1920–1930-х років у вітчизняному письменстві актуалізувався пригодницький жанр, презентований творами Миколи Трублаїні, Олеся Донченка, Володимира Владка, Івана Багмута, Юрія Смолича та інших. Гостросюжетні романи й повісті для дітей та юнацтва сталінського періоду відповідали новітнім віянням радянської пропаганди, чітко розмежовуючи світ на «свій» і «чужий», увиразнювали класові конфлікти та утверджували ідею відданості юних героїв комуністичним ідеалам, їхню залученість до розбудови держави, її оборони в переддень світової війни з капіталізмом. Так, Тарас Фасоля (2026, с. 78–79) відзначив поширену «геройко-мобілізаційну модель» у повістях 1930-х років, наприклад, у «Шхуні “Колумб”» Миколи Трублаїні.

Пригодницький жанр потребував незвичного, колоритного сетингу, яким ставали прикордонні регіони СРСР, зокрема Далекий Схід, що в той час уявлявся як «радянський фронтір». Теми промислового освоєння цих територій, протистояння з імперіалістичною Японією, подолання ідеологічних наслідків Громадянської війни, контактів із місцевими народами, запровадження радянських суспільно-політичних практик (як-от утворення колгоспів, партійних, комсомольських, піонерських організацій, ліквідації неписьменності, радянізації школи, атеїзації населення, боротьби зі шпигунами та диверсантами) постачали українським письменникам щедрий матеріал для конструювання авантюрного сюжету, в центрі якого опинялися юні герої — представники нового ладу.

Таку модель можна спостерегти у двох повістях — «Карафуту» Олеся Донченка (1940) і «Господарі Охотських гір» Івана Багмута (1949). Обидва автори вважалися класиками української радянської дитячої літератури, їхні твори були хрестоматійними і входили до обов'язкового курсу шкільної та університетської літературної освіти в УРСР. Олень Донченко у 1920–30-х роках віддав данину виробничому та любовному жанрам («Зоряна фортеця», «Море відступає», «Золотий павучок»),

а згодом перейшов до написання пригодницьких творів для юних читачів, як-от «Школа над морем», «Розвідувачі нетрів». «Карафуту» спершу була опублікована 1940 року в трьох випусках «Літературного журналу», органу Спілки радянських письменників України: № 8–9, № 10, № 11–12 (Донченко, 1940b–d), і в тому ж році як окреме, доповнене видання в «Дитвидаві», а згодом у третьому томі шеститомника автора (1956–1957) та окремою книжкою 1958 року, а в останній рік існування СРСР у видавництві «Молодь» у складі збірника «Школа над морем: повісті» (1990). «Карафуту» не користувалася такою популярністю, як, приміром, «шкільні» повісті Донченка; цей твір здебільшого згадували критики в загальних оглядах доробку письменника, трактуючи як данину художнім експериментам його ранньої творчості.

Іван Багмут у 1930-ті роки був більш відомий як автор тревелогів «Подорож до небесних гір», «Преріями та джунглями Біробіджану», «Карелія», серед яких одна книга була присвячена подорожі на Далекий Схід — «Верхівці засніжених тундр» (1935). За словами Миколи Васькова, у ній

письменник відтворює події його мандрівки-відрядження 1932 року (у складі бригади від Української Ради профспілок) на Охотське узбережжя, до одного з відгалужень далекосхідних тунгусів — до ороців. Усе, що І. Багмут спостеріг із особливостей їхнього побуту, полювання, рибальства й оленярства, ментальності ороців, яку він завжди намагається зрозуміти й пояснити специфікою повсякденного існування, він переносить у свої нариси. (2011, с. 54)

Пізніше літературна кар'єра Івана Багмута перервалася на понад 10 років через сталінський терор, ув'язнення в таборах та участь у бойових діях під час Другої світової війни. Однак наприкінці 1940-х прозаїк повернувся до письменства з популярною повістю для дітей «Щасливий день суворця Криничного» (1948). За нею послідував твір «Господарі Охотських гір», де Багмут творчо переосмислив враження від давнішої довоєнної подорожі й белетризував їх, розгорнувши історію про пригоди піонера серед ороців у 1932 році (припушу, що сюжет твору склався в письменника ще до арешту 1935 року).

Дарія Семенова в статті «“Який громадянин Радянського Союзу з тебе виросте?”: українська пригодницька література для підлітків сталінської доби» стверджує, що інтерес письменників до теми кордону був закономірним: «У радянських українських пригодницьких наративах кордони Радянського Союзу є одними з найважливіших меж уявної спільноти через те, що, як стверджує Добренко, “радянська культура була культурою запалених кордонів”» (2019, с. 37). Вибір тогочасними дитячими письменниками, як-от Миколою Трублаїні чи Іваном Багмутом, далеких від центру локацій дослідниця пояснила їхнім географічним

ескапізмом, спробою вберегти себе від репресій: «Я вважаю, що екзотичні периферії Радянського Союзу були безпечнішим сетингом, ніж українська земля. <...> Зосереджуючись на етнічних групах, для яких було прийнятно мати етнонаціональну ідентичність, автори уникали цензури» (2019, с. 49). Додам, що у випадку двох останніх авторів звернення до Далекого Сходу пояснюється їхнім особистим досвідом подорожей.

Важливо простежити, як згадані повісті Донченка і Багмута комбінували ідеологічні настанови радянської літератури з пригодницьким сюжетом, побудованим на екзотичному далекосхідному матеріалі. Погоджуюсь з Уляною Федорів у тому, що «хоча в останні роки соцреалізм став предметом зацікавлення багатьох літературознавців, культурологів, антропологів, соціологів тощо, проте дослідження літератури для дітей і про дітей все ще рясніє білими плямами» (2020, с. 180). Слушними є думки й Тараса Фасолі:

Критичне переосмислення культурної спадщини радянського періоду зумовлює особливу увагу до дитячої літератури соціалістичного реалізму як одного з найважливіших інструментів антропологічного експерименту — формування «нової людини». Її аналіз дозволяє простежити механізми ідеологічного впливу на підростаюче покоління та оприявнити уявлення про дитинство як соціальний конструкт у межах тоталітарної культури. (2026, с. 78)

Розглянуті в статті повісті Донченка й Багмута, видані відповідно у 1940 і 1949 роках, крайніми точками десятиліття, демонструють стабільність «фронтирного» сюжету та шпигуноманії радянської дитячої літератури на початку Другої світової війни та після її завершення, у добу ранньої Холодної війни.

**Аналіз останніх досліджень і публікацій.** Повість Олеся Донченка «Карафуту» викликала гарячу дискусію в радянській пресі 1941 року, зокрема у виданнях «Сталінське плем'я», «Комсомолец України» та «Літературна газета», де з рецензіями на твір виступили Я. Новак, Борис Мілявський і Лев Лівшиць, Лев Пріцкер. Критики обговорювали можливість авантюрного жанру в радянській літературі, кореляцію із західноєвропейською, «буржуазною» жанровою традицією та конкретні естетичні вади «Карафуту». Ця дискусія є вельми характерною для передвоєнного літературного процесу, тому зупинюся на ній докладніше.

Борис Мілявський і Лев Лівшиць у статті «Роман жахів і таємниць»<sup>1</sup> засуджували Донченка за прагнення зробити твір «захоплюючим за всяку ціну», «пригодницьким будь-що»: «В романі нагромаджено так багато пригод, таємниць, катувань

і тому подібних жахів, вони стільки раз повторюються і одноманітно варіюються, що стають самоціллю, витискують, загромаджують всякий ідейний тиск подій, що відбуваються в творі», що створює враження «шаленої хуртовини» (Мілявський & Лівшиць, 1941). Рецензенти дійшли висновку, що дитяча пригодницька література в УРСР не може продовжувати традиції «Печер Ліхтвейса», «Таємниць Мадридського двору» та «Ката міста Берліна»: «Деякі літератори вважають, що коли передягнути блаженної пам'яті Ната Пінкертон у форму радянського прикордонника, його супротивників назвати диверсантами чи агентами однієї іноземної держави, то вийде радянський пригодницький роман» (Мілявський & Лівшиць, 1941).

Очевидно, такі оцінки пасували до загальної лінії радянської критики попередніх десятиліть, що засуджувала так звану пінкертонівщину як зразок масового західного авантюрного жанру. Я. Новак у статті «Про пригодницьку книгу» в російськомовній газеті «Сталінське плем'я», навпаки, схвалює продовження прозаїком зарубіжних традицій:

Під час читання окремих сторінок роману Олеся Донченка «Карафуту» мимоволі починаєш згадувати Дефо, Жюль Верна та ін. Донченко, власне, і не прагнув створити якусь нову сюжетну схему. Завдання його було іншим: написати пригодницький роман на сучасному матеріалі. Чи погано це? У всякому випадку, недостатньо, позаяк новий матеріал не завжди вкладається в традиційні сюжетні рамки. Але справжнє новаторство в літературі починається не в царині форми, а скоріше в царині ідей, тем. (Новак, 1941)

Захищаючи як жанр, так і автора, рецензент відзначає легкість і внутрішню напругу авантюрного сюжету й новаторство автора в царині не схеми, а комуністичних ідей:

У цілому — це цікавий і корисний твір. І головне — він свідчить про те, що пригодницька книга не лише не справляє шкідливих впливів на психіку радянської дитини, але може виявитися серйозним чинником у вихованні сильних, вольових, енергійних людей, здатних усі сили віддати на благо нашої батьківщини. (Новак, 1941)

Натомість Лев Пріцкер у статті «Спірка про пригодницьку повість» прагне примирити дві сторони в дискусії: «У “Карафуту” стала форма оновлена, тут немає розриву між так званою “старою”, вірніше, “класичною” формою пригодницького твору і сучасною тематикою, новими героями, свіжими образами і традиційними ситуаціями». Кри-

<sup>1</sup> У дискусії 1941 року критики кваліфікують «Карафуту» як роман попри авторське жанрове означення його як повісті. Останнє твердження є слухним, на мій погляд, якщо зва-

жати на невеликий обсяг, масштаб подій, кількість персонажів і сюжетних ліній.

тик констатує нерівність і надуманість окремих сюжетних ліній повісті («фестиваль розгублених <...> героїв, обірваних сюжетних ниток»), утім хвалить Донченка за захопливість і напруженість історії, яка читається легко (Прицкер, 1941).

До речі, подібні хиби пригодницького жанру в повісті Донченка «Лукія» 1939 року відзначив у рецензії «Історія покоївки графині Скаржинської» Микола Трублаїні:

Уміючи заінтригувати читача, подати соковиті описи ландшафту і явищ природи, автор разом з тим виявляє неспроможність міцно зв'язати сюжет, безпорадно плутає і обриває події. Ця неспроможність міцно зв'язати сюжет виявляється і в намаганні подати психологічний малюнок, що допоміг би розкрити перед читачем внутрішній світ його героїв. (1956, с. 491)

Критик також указує на надмірну тенденційність повісті. Цікаво, що рецензія на «Лукію» з'явилась у № 10 «Літературного журналу» за 1940 рік, де поруч друкувалася друга частина повісті «Карафуту».

Пізніше повість «Карафуту» стала об'єктом аналізу в літературному портреті Олесь Донченка авторства Івана Зайця. Учений також наголосив, що прозаїк «не пішов за зразком західноєвропейського буржуазного пригодницького роману», що його герої — «реальні, живі радянські люди, сповнені любові до своєї країни і народу» (1956, с. 51). Іван Заєць підкреслив цікавість історії, але відзначив порушення естетичної міри в нагромадженні пригод комсомольця і «смакуванні <...> фізіологічних почувань» (1956, с. 55). Напевно, у середині 1950-х репутація Донченка в каноні радянської класики була усталена й гарячковість критичних дискусій сталінського часу вже спала, тому літературознавець оцінив «Карафуту» більш помірковано і відбілював його помилки у використанні штампів пригодницького жанру, апелюючи до ідеологічно правильного змісту.

Повість Івана Багмута «Господарі Охотських гір» привернула менше уваги критиків, ніж, наприклад, його бестселер «Щасливий день суворовця Криничного». З позитивною рецензією виступив Олесь Донченко в газеті «Соціалістична Харківщина» від 30 квітня 1950 року. Окремі міркування про життєву основу «Господарів» та особливості сюжету й героїв твору висловив Іван Заєць у літературно-критичному нарисі «Іван Багмут» 1964 року; кілька зауважень про повість зробив Валентин Бичко, автор передмови до «Вибраних творів» Багмута 1983 року, назвавши її «мудрою» та «глибоко інтернаціональною», відзначивши «складний і високо організований пригодницький сюжет» (1983, с. 8). Серед сучасних літературознавців «Господарям Охотських гір» присвятив окрему розвідку Микола Васьків (2011), зіставивши її з більш ранніми нарисами «Верхівці засніжених тундр», написаними на тому ж матеріалі життя орочів.

Дослідниця архівів Людмила Ровчак у статті «Маловідомі події життя українського письменника фронтовика Івана Багмута» висвітлила біографічні джерела написання повісті: «Цікавими та плідними були поїздки до Карелії та Мурманського району, на Схід — до Хабаровська, бухти Нагаєва, відрядження до Північно-Евенського району, яке закінчилося в грудні 1933 року поверненням до Харкова» (2011, с. 110). Учена також зазначила, що ця мандрівка Багмута стала основою для його звинувачення під час слідства НКВС — «начебто здійснена з метою виявлення настроїв місцевих українців націоналістів, налагодження зв'язку та можливостей переходу кордону» (2011, с. 111).

На мій погляд, у сучасному літературознавстві бракує дослідження особливостей формування пригодницького канону в радянській дитячій літературі у зв'язку із зображенням екзотичного далекосхідного простору. Очевидною є потреба в окремій розвідці про поетику й ідеологічні акценти пригодницьких повістей Олесь Донченка та Івана Багмута, оскільки саме «Карафуту» і «Господарі Охотських гір» унаочнюють механізми конструювання радянських міфів та образу далекосхідного «фронтиру».

**Метою статті є** проаналізувати художню взаємодію пригодницького жанру в повістях «Карафуту» та «Господарі Охотських гір» із радянською ідеологією і пропагандою.

**Виклад основного матеріалу.** Назва повісті «Карафуту» апелює до японського позначення острова Сахалін, південної його частини, що входила до складу Японської імперії з 1905 по 1945 рік. Від 50-ї паралелі північна частина острова належала Російській імперії, згодом СРСР (нині Сахалін повністю контрольований Російською Федерацією і є об'єктом територіальних претензій Японії). Олесь Донченко експліцитно маркує простір ідеологічно: японський «імперіалістичний» острів Карафуту протиставлений радянському «комуністичному» Сахаліну. Межа між двома просторами за 50-ю паралеллю є державним кордоном і ареною ще довоєнних зіткнень двох держав.

Наприкінці 1930-х років радянська пропаганда маркувала Японію як ворожу державу, потенційного ворога у світовій війні; у пресі роздмухувалась антияпонська істерія, на Далекому Сході загострилася шпигуноманія. Повість українського письменника цілком відповідає цьому ідеологічному дискурсу, трансльованому радянською владою: японці на Карафуту захоплюють у полон батька й сина Дорошуків, громадян СРСР, які єдині зацілилися в кораблетроці пароплава «Сибіряк», що мусив доставити геологічну партію з Владивостока до Північного Сахаліну. Начальник поліції Інаба Куронумо схиляє батька — знаменитого вченого — змінити громадянство й служити імператору. Дорошуки демонструють непохитну відданість своїй країні, навіть під катуваннями. Згодом Володя втікає з полону, пробирається крізь тайгу, мандрує на риболовецькій шхуні «Нікка-мару»,

зрештою потрапляє на радянську частину острова й після сутички з диверсантами знаходить батька, вже визволеного з японського полону. Побічними сюжетними лініями є пошуки золотих покладів у тайзі за вказівками щоденника Ригора Дровітняка та секретна лабораторія біля кордону, де професор Аюгава розробляє й випробовує на людях хімічну зброю, щоб використати у світовій війні з СРСР.

Пригодницький сюжет повісті «Карафуту» розгортається неймовірно стрімко. Володя Дорошук постійно змінює локації: Владивосток — пароплав — загублений острів — японська в'язниця — сахалінська тайга — лісорозробка — таємний табір — рибальська шхуна — знову тайга і нарешті золотий промисел і повернення додому, до шкільного навчання (саме це критики Мілявський і Лівшиц назвали «шаленою хуртовиною»). Дія обіймає 66 днів літніх канікул героя. Олесь Донченко активно використовує поширені тропи авантюрного жанру: удавана смерть і воскресіння, втеча й переслідування, переховування, кораблетроща, робінзонада на безлюдному острові, двобій зі звіром і людиною, фальшивий розстріл та інші; часом ці тропи повторюються по кілька разів, складаючись у ланцюжок пригод, збігів і випадковостей.

Письменник будує традиційну модель юного героя, відому ще з «Острова скарбів» Роберта Льюїса Стивенсона: хлопець мужніє під час небезпечної мандрівки. На початку повісті Володя є «ліриком», «поетом», з романтичною душею, закоханим у шкільну подругу Інгу, яка дражнить його «ніжно-ліричним кроликом» (Донченко, 1940а, с. 11), «м'якотілим моллюском» (1940а, с. 12). Після пригод юний Дорошук стає сильним духом, рішучим, сміливим, винахідливим і витривалим юнаком, який мріє про військово-морську школу і службу в прикордонниках. Набувши якостей нормативної радянської маскулінності, позбувшись сентиментальності, Володя заслуговує на прихильність однокласниці.

Додаткових барв повісті «Карафуту» додають мелодраматичні сцени прощання Володі з коханою Інгою, материнського горя і страждань дівчини після новини про кораблетрощу, а також фантастична історія про зелені м'ячі зі смертельним газом, які продає старий японець на пристані, змалювання секретної лабораторії та жаклихих експериментів професора Аюгави (у ньому можна впізнати троп «божевільного вченого»). Слід зауважити, що Донченко фактично передбачив реальні історичні події — біологічні та хімічні експерименти на людях, які здійснював «Загін 731» Квантунської армії, дислокований біля Харбіна в окупованій Маньчжурії наприкінці 1930-х років (його директор — мікробіолог і військовий злочинець Широ Ішії — міг би бути прототипом професора Аюгави, якби письменник знав про його досліді). Такий мотив, вірогідно, підживлювався роздмухуваними пресою реальними страхами громадян СРСР чи розвідувальними даними, що ро-

било пропаганду в дитячому тексті як на той момент доволі переконливою.

У творі Донченка чітко окреслені вороги героя: це японці-імперіалісти, які зазіхають на свободу радянських громадян і піддають їх катуванням (персоніфіковані в образах очільника поліції Інаби Куронумо, коменданта секретного табору Фудзіти, керівника рибалок Торадзо), а також колишні білогвардійці — перекладач Лихолетов, молодий росіянин Хабаров, син убитого білого офіцера, який виявився шпигом, і диверсанти, які переходять радянський кордон у пошуках золота й нападають на героя. Однак до японців письменник застосовує класовий підхід: у тайзі Володя зустрічає старшину артілі дроворубів Окуму, бідного робітника, і його товаришів, які допомагають герою втекти від переслідувачів, дають йому їжу та питво в дорогу. Вони змальовані із симпатією як люди праці, виснажені, а часом биті, обкрадені прикажчиком. Робітники з інтересом вислуховують розповіді Дорошука про Радянський Союз, які викликають у них неабиякий ентузіазм: «На світі є країна без поміщиків, без прикажчиків і поліцаїв. Варто ще жити на світі!» (1940а, с. 120). Отже, Донченко зобразив класовий конфлікт між японцями-«панамі» і пролетаріями, підкреслив симпатію і дружні почуття останніх до радянської людини. Тепло в повісті згадано й солдата-втікача Хагімару, і мисливця-айна в тайзі, і бідного робітника Катакуро на шхуні «Нікка-мару» як представників «пригноблених» класів.

У повісті «Карафуту» помітні риси орієнталізму в зображенні японців: спочатку автор робить акцент на неймовірній східній розкоші життя імператорських прислужників (вони «по-буржуйськи» їдять доставлені з Токіо ананаси й банани). Описуючи бідних робітників артілі, Донченко згадає їхню забобонність, віру в лихі знаки:

«Ти не знаєш, але я знаю, і Моріта знає, і багато багато японців знають, — провадив далі Окума, — що борсук — перевертень і ненажера. Ночами борсуки приходять у гості один до одного й барабанять себе по надутому животу. Хто почує такий стукіт — трапиться з тим лихом. Вір мені, як ясному сонцю на небозводі». (1940а, с. 121)

Радянський юнак-раціоналіст глузує із синтоїстських вірувань звичайних японців, які свідчать про їхню неосвіченість і релігійні пережитки.

Олесь Донченко доволі скупо змальовує морські й тайгові пейзажі (це відзначили й рецензенти повісті): далекосхідні локації є для автора не стільки об'єктом зацікавлення красою й екзотикою, скільки простором пригоди, небезпеки, ризику. Море і тайга створюють перешкоди на шляху героя, які він повинен здолати.

Повість Івана Багмута «Господарі Охотських гір» розповідає про пригоди радянського піонера Юрія Зуба на узбережжі затоки Шелехова в Охотському

морі та серед гір у народності орочів у 1932 році. Герой випадково відстав від пароплава «Камчадал», на якому плив разом із батьком, уповноваженим Рибтресту товаришем Зубом. Хлопця на березі зустріли кочівники-орочі й запросили йти із собою в гори на зимівлю. Юра долучається до гурту оленярів, навчається їхнього способу життя — рибальства, мисливства, а згодом допомагає викрити змову орочів-«куркулів» і японських шпигунів, які постачають їм бойову зброю для виступу проти радянської влади.

Особисті мандрівні враження Багмута надають повісті експресивності в описах природи й етнографії орочів. Відчувається захоплення письменника екзотичним побутом, мисливськими традиціями, віруваннями тунгуського народу. Гори для нього — це не просто локація, де Юра проходить випробування на мужність, а предмет милування:

Суворий гірський краєвид відкрився перед ним. Гори — чорні, і, жовті — півколом обступили плаский берег бухти і заповнювали весь простір скільки сягало око. Щодалі від берега вони ставали вищі, втрачали свій природний колір і здавалися спочатку блакитними, а далі на обрії зовсім синіми. (Багмут, 1983, с. 127)

Такими ж пластичними видаються в повісті й мариністичні пейзажі:

Хвиля біла об саму скелю, високо здіймаючи фонтани білих бризок, і зеленкувата холодна вода вирувала скільки сягало око. Шлях до бухти був закритий. (1983, с. 122);  
Вирисовувалися скелі, освітлені густим фіалковим світлом, виступали темні контури каміння, і ясно виднілася лінія між ще темною землею і вже зовсім світлим простором моря. Притихлі вночі чайки зняли гамір, а в невиразнім півсвітлі неба промайнула, свистячи крилами, пара качок. (1983, с. 126)

Багатство колористичних епітетів у наведених цитатах (чорний, сірий, жовтий, блакитний, синій, зеленкуватий, фіалковий кольори), насиченість тексту виразними зоровими та слуховими образами не лише відтворюють рухливість стихії, а перетворюють статичний краєвид на живий простір, який переживається читачем емоційно.

Якщо герой «Карафуту» Володя Дорошук був змушений силою обставин опинитися в чужому просторі, який повсякчас ніс безпосередню загрозу його життю, то Юрій Зуб насолоджується відкриттям незвіданих земель:

З виглядом дослідника невідомих земель, який нарешті потрапив до не визначеної на географічній карті країни, він оглядав кожную калюжу на оголеному відпливом морському дні, перекидав ногою морські рослини, вибирав і складав

у кишеню черепашки й блискучі камінці. (1983, с. 120);

Вдихаючи холодне осіннє повітря, він вдивлявся у безмежні пасма гір і знову відчував себе дослідником невідомих країн, а на серці було так надійно і спокійно, ніби за ним ішов увесь його піонерський загін. (1983, с. 123)

Хлопець почувується «майже щасливим» (1983, с. 123), якщо не враховувати тривоги через батька, який шукатиме його. Від початку Юрій Зуб виявляє найкращі якості: силу, звитягу, винахідливість, наполегливість. Автор мотивує це ідеологічно, згадуючи про високий статус хлопця серед товаришів: «Піонерському загонові імені Сергія Лазо буде приємно, що його командир — такий досвідчений і хоробрий мисливець» (1983, с. 121). Згадка про радянського воєначальника, керівника партизанського руху на Далекому Сході, у цьому тексті не випадкова: Лазо активно боровся з білогвардійцями та інтервентами і, згідно з офіційною радянською версією, був спалений живцем у топці паровозу на станції Мурайов-Амурський у травні 1920 року. Сакралізація його жертви створила радянський міф про мученика, який прийняв страшну смерть за справу революції, що був тиражований у фільмах, піснях і книгах. Образ героя-більшовика в тодішній міфології безпосередньо асоціювався з історією встановлення радянської влади на Далекому Сході й міг бути знаком локального колориту для Багмута.

Прикметно, що історію Сергія Лазо в подібному контексті згадав і Олесь Донченко в повісті «Карафуту», де вона символізує ідеологічне протистояння комсомольця Володі й приспівника японської влади, колишнього білогвардійського офіцера Лихолетова. Останній переконує Дорошука в гуманності поліцейського, натомість юнак різко відказує: «Ви просто палите в паровозних топках живих людей», згодом прямо називається ім'я більшовика Лазо. Лихолетов погоджується з Володею, стверджуючи: «Ми програли в громадянській війні тільки тому, що були занадто м'якосерді. В наступну окупацію ми перевишаємо половину населення. Будьте певні» (1940а, с. 85). Цей діалог демонстрував юному читачеві неминучість майбутньої війни і позбавляв ілюзій щодо ворога, маркуючи «іншого» (білогвардійця) як абсолютне зло. Це актуалізувало пам'ять радянської публіки про травми Громадянської війни й виконувало мобілізаційну функцію, виховуючи готовність до збройного протистояння.

Авантюрна історія Дорошука розгорталася переважно на основі мотиву втечі від ворогів, натомість історія піонера Зуба — це романтика відкриття екзотичного краю, знайомства з його людьми і природою. Ці настрої перегукуються з пригодницькими творами Миколи Трублаїні про Далеку Північ і Схід. Юрій демонструє глибоку відкритість до пізнання іншого культурного простору. Він не просто адаптується до обставин, а щиро ці-

кавиться побутом і традиціями ороців, із захватом вивчає ороцельську мову, опановує мисливство й рибальство, їзду на оленях, прагне бути корисним новим друзям, які гостинно прийняли його в родину на зимівлю.

Разом із тим сюжет і характери «Господарів Охотських гір» містять істотні нашарування радянської ідеології, що не могло бути інакшим у дитячій літературі пізньосталінського періоду. Автентичне суспільство ороців змальовано через призму класового підходу: серед тубільців є «наймити» і «куркулі» (до останніх приписано заможних оленярів, як-от Істапа Дойду, шамана та їхніх приспінників, які експлуатують бідних одноплемінників). Більше того, «куркулі» є ідеологічними ворогами нової влади, вони мріють про повернення царських часів та законів, допомагають японським шпигунам і готують збройне повстання на Далекому Сході. Дарія Семенова констатувала, що в повісті Багмута «багатих ороців — внутрішнього ворога — підтримує зовнішній ворог, японці, які зацікавлені у використанні цього антирадянського форпосту у власних цілях» (2019, с. 46). «Куркулі» запекло опираються за провадженню радянських порядків серед ороців: поширенню освіти, медичної допомоги, утворенню колгоспів. У соцреалістичному дискурсі це служило аргументом для виправдання радянської експансії. Ороці повинні позбутися власної історичної й культурної суб'єктності, а захист традиційного способу життя письменник інтерпретував як ворожість, класову відсталість, диверсію чи спосіб капіталістичної експлуатації.

Іван Багмут не тільки уславлює «дружбу» росіян і ороців-трудівників, а й усіляко підтримує державну програму освоєння цього «дикого» краю, використання його ресурсів на користь радянській економіці. У такому смислі назва повісті «Господарі Охотських гір» може бути інтерпретована ідеологічно: ними є не автохтонне населення — ороці, а представники комуністичної влади. В епілозі повісті автор прямо висловлює цю ідеологічну тезу через монолог головного героя: «Тепер ми ввійдемо в ту печеру не боязкими хлопчачками, як колись, а як господарі, як переможці! Ми прийдемо в гори, щоб примусити їхні надра служити народові! Так, ми тепер Господарі Охотських гір!» (1983, с. 253).

Європейці (росіяни та українці, хоча етнічна приналежність родини Зубів не вказана — слово «Україна» згадане в повісті лише один раз<sup>2</sup>) виступають у повісті як «цивілізатори», які несуть культуру до «відсталих» тунгуських племен, привчають їх до модерного способу життя. Москва ламала віковичний устрій життя кочових народів, вимагала їхньої осілости, експлуатувала багатства

краю ороців як гігантську комору із запасами нафти, золота, риби і хутра. Радянська влада назовні декларувала антиколоніалізм, але в дитячій літературі, зображуючи контакти з корінними народами Півночі і Сходу, письменники часто використовували класичну імперську ідею про прогресивний центр, який цивілізує неісторичну периферію, покращує «дикі» населення. Тому ці нашарування в повісті «Господарі Охотських гір» говорять про «внутрішню колонізацію» (всередині власних кордонів держави) або «радянський орієнталізм» (попри заявлену «дружбу народів» Схід потребує сильної руки європейця для управління).

Східні народи змальовані як «молодші брати», їхня унікальна культура постає як «релігійні пережитки», «дикунство» чи «шаманські забобони». Багмут, як і Донченко в «Карафуті», демонструє поблажливо-іронічне ставлення до вірувань ороців і старовинних шаманських практик лікування. Дід Чакар розповідає Юрію про зловісну Печеру Жовтого Духа на Балигакчані, куди заборонено входити. Коли піонер пропонує своєму другові, ороцельському хлопчику Мачі, відвідати цю печеру, той з острахом відмовляється, натомість Юра різко йому заперечує: «От вас і дурять цим “не має права”, а я знаю, що Істап сховав зброю там. Тільки там!» (1983, с. 210), а згодом відкрито сміється над віруваннями товариша і навіть злегка свариться з ним. Зрештою, Долина й Печера Жовтого Духа стають місцем фінальної сутички між піонером Юрієм та ороцельськими куркулями, які прагнуть знищити сміливця; у цій же печері посібники диверсантів зберігають зброю для повстання. Отже, класова та релігійна інакшість у цій сцені підсилюють одна одну, формуючи образ ворога.

У повістях «Карафуті» і «Господарі Охотських гір» рятівниками юних героїв виступають представники силових структур радянської влади: червоноармійці-прикордонники в Олеса Донченка та уповноважений ДПУ товариш Петров разом із військовими в Івана Багмута. Кульмінаційні епізоди обох творів мало не дублюють один одного й очевидно є формульними для тогочасної дитячої літератури. Вороги (диверсанти і куркулі) зазіхають на життя юних героїв, мало не вбиваючи їх, і в критичний момент, немов «боги з машини», з'являються рятівники, що визволяють юнаків — Володю і Юрія — та арештовують нападників. Таким чином, ідеологічна складова прозових творів підсилюється завдяки специфічній сюжетобудові. Авантюрна формула порятунку в останній момент служить наочною метафорою всюдисущості радянської влади, переконуючи читача в захищеності кордонів СРСР і неминучості покарання для ворогів ладу.

<sup>2</sup> Дарія Семенова в згаданій вище статті зауважила, що українське прізвище хлопця — Зуб — натякає на етнічну ідентичність героя, але ороці вважають його росіянином. Дослідниця вказує на «брак експліцитної української ідентичності» в радянських пригодницьких творах: «Часто ми можемо

здогадатися, що протагоністи є українцями, лише з їхніх прізвищ чи з фактів, що вони живуть в Українській Соціалістичній Радянській Республіці та вивчають українську літературу в школі» (2019, с. 48–49).

**Висновки.** Аналіз повістей Олеся Донченка «Карафутто» та Івана Багмута «Господарі Охотських гір» свідчить, що українська радянська пригодницька проза 1940-х років розвивалася в рідкісній жорстких приписів соціалістичного реалізму, адаптуючи канон зарубіжного авантюрного жанру до завдань комуністичного виховання молоді й радянської пропаганди. Екзотичний сетинг Далекого Сходу як свого роду «радянський фронт» дав змогу обом авторам сконструювати динамічні сюжети, де традиційні тропи пригодницьких історій — кораблетроща, втеча, робінзонада, полон, таємниця — були підпорядковані мотиву захисту державного кордону та утвердження більшовицького ладу. Донченко й Багмут застосовували класовий підхід до змалювання персонажів, чітко протиставляючи «своїх» і «чужих»: свідомих героїв, пролетарів — зовнішнім і внутрішнім ворогам (імперіалістам, білогвардійцям, куркулям). Образи комсомольця Володі Дорошука та піонера Юрія Зуба втілили радянську модифікацію роману виховання: під час ризикованих пригод на морі, у тайзі, у горах юні герої не просто мужніють, а демонструють абсолютну відданість ідеології. Формульні кульмінаційні елементи повістей, збудовані за принципом появи радянського «бога з машини», не лише забезпечили щасливий фінал пригодницької інтриги, а й закріпили у свідомості юних читачів ідею всевладності, цивілізаційної місії радянської держави, захищеності її кордонів на віддалених рубежах.

### Покликання

- Багмут, І. (1983). Господарі Охотських гір. У *Вибрані твори* (Т. 1, с. 119–254). Веселка.
- Бичко, В. (1983). Цікавий, своєрідний світ. У І. Багмут, *Вибрані твори* (Т. 1, с. 5–10). Веселка.
- Васьків, М. (2011). Два твори Івана Багмута на одну тему: нарис і повість, художня публіцистика і художня література. *Наукові праці Кам'янець-Подільського національного університету імені Івана Огієнка. Філологічні науки*, 27, 53–59.
- Гогохія, Н. (2012). Суспільство і діти. У *Українське радянське суспільство 30-х рр. XX ст.: нариси повсякденного життя* (с. 751–785). Інститут історії України НАН України.
- Донченко, О. (1940а). *Карафутто*. Дитвидав.
- Донченко, О. (1940б). Карафутто. *Літературний журнал*, 8–9, 9–58.
- Донченко, О. (1940с). Карафутто. *Літературний журнал*, 10, 14–48.
- Донченко, О. (1940д). Карафутто. *Літературний журнал*, 11–12, 111–186.
- Заєць, І. (1956). *Олеся Донченко. Життя і творчість*. Молодь.
- Заєць, І. (1964). *Іван Багмут: літературно-критичний нарис*. Веселка.
- Мілявський, Б., & Лівшиць, Л. (1941, 5 березня). Роман жаків і таємниць. *Комсомолец України*, 4.
- Новак, Я. (1941). О приключенческой книге. *Сталинское племя*, 53, 4.
- Прицкер, Л. (1941). Спірка про пригодницьку повість. *Літературна газета*, 28, 2.
- Ровчак, Л. (2011). Маловідомі події життя українського письменника фронтовика Івана Багмута. У Л. Момот та ін. (Ред.), *Харківський архівіст*, 108–115. Харківський приватний музей міської садиби.
- Трублаїні, М. (1956). Нові книги для дітей. У *Твори в 4 т.: Т. 4. Нариси* (с. 488–498). Молодь.
- Фасоля, Т. (2026). Демобілізація дитинства: ідейні трансформації в українській дитячій літературі періоду пізнього сталінізму. *Слобожанський науковий вісник*, 13, 77–82. <https://doi.org/10.32782/philspu/2026.13.11>
- Федорів, У. (2020). «Вірні лєнінці»: літературна репрезентація образу радянської дитини. У К. Jakubowska-Krawczyk (Red.), *Українське швієты дзєціїństwa і мłодоці. Narracje і тоżsamość* (s. 179–193). Uniwersytet Warszawski.
- Semenova, D. (2019). "What kind of soviet citizen will you grow into?": Ukrainian adventure for adolescents in the Stalinist epoch. *East/West: Journal of Ukrainian Studies*, 6(2), 33–51. <https://doi.org/10.21226/ewjuss29>

### References (translated and transliterated)

- Bahmut, I. (1983). *Hospodari Okhotskykh hir* [The masters of the Okhotsk mountains]. In *Vybrani tvory* (Vol. 1, pp. 119–254). Veselka.
- Bychko, V. (1983). *Tsikavyi, svoieridnyi svit* [An interesting, unique world]. In I. Bahmut, *Vybrani tvory* (Vol. 1, pp. 5–10). Veselka.
- Donchenko, O. (1940a). *Karafuto*. Dytvydav.
- Donchenko, O. (1940b). *Karafuto. Literaturnyi Zhurnal*, 8–9, 9–58.
- Donchenko, O. (1940c). *Karafuto. Literaturnyi Zhurnal*, 10, 14–48.
- Donchenko, O. (1940d). *Karafuto. Literaturnyi Zhurnal*, 11–12, 111–186.
- Fasolia, T. (2026). *Demobilizatsiia dytynstva: ideini transformatsii v ukrainskii dytiachii literaturі periodu piznoho stalinizmu* [Demobilization of childhood: ideological transformations in Ukrainian children's literature of the late Stalinist period]. In *Slobozhanskyi Naukovyi Visnyk*, 13, 77–82. <https://doi.org/10.32782/philspu/2026.13.11>
- Fedoriv, U. (2020). "Virni lenintsi": literaturna reprezentatsiia obrazu radianskoi dytyny ["Faithful leninists": a literary representation of the image of a soviet child]. In K. Jakubowska-Krawczyk (Red.), *Ukrainskie shviety dzeciinstwa i mlodoци. Narracje i tozsamość* (pp. 179–193). Uniwersytet Warszawski. Katedra Ukrainistyki.
- Hohokhiia, N. (2012). *Suspilstvo i dity* [Society and children]. In *Ukrainske radianske suspilstvo 30-kh rr. XX st.: narysy povsiakdennoho zhyttia* (pp. 751–785). Instytut istorii Ukrainy NAN Ukrainy.
- Milavskiy, B., & Livshyts, L. (1941, March 5). *Roman zhakhiv i taiemnytsi* [A horror and mystery novel]. *Komsomolets Ukrainy*, 4.
- Novak, Ya. (1941). *O priklyuchencheskoj knige* [About the adventure book]. *Stalinskoie Pliemia*, 53, 4.
- Pritsker, L. (1941). *Spirka pro pryhodnytsku povist* [A dispute about an adventure story]. *Literaturna Hazeta*, 28, 2.
- Rovchak, L. (2011). *Malovidomi podii zhyttia ukrainskoho pysmenyky frontovyyka Ivana Bahmuta* [Little-known events in the life of Ukrainian writer and front-line soldier Ivan Bahmut]. In L. Momot et al. (Eds.), *Kharkivskiyi Arkhivist* (pp. 108–115). Kharkivskiyi pryvatnyi muzei miskoi sadiby.
- Semenova, D. (2019). "What kind of soviet citizen will you grow into?": Ukrainian adventure for adolescents in the Stalinist epoch. *East/West: Journal of Ukrainian Studies*, 6(2), 33–51. <https://doi.org/10.21226/ewjuss29>
- Trublaini, M. (1956). *Novi knyhy dlia ditei* [New books for children]. In *Tvory v 4 t.: T. 4. Narysy* (pp. 488–498). Molod.
- Vaskiv, M. (2011). *Dva tvory Ivana Bahmuta na odnu temu: narys i povist, khudozhnia publitsystyka i khudozhnia literatura* [Two works by Ivan Bahmut on the same topic: an essay and a story, literary journalism and fiction]. *Naukovi Pratsi Kamianets-Podilskoho Natsionalnoho Universytetu Imeni Ivana Ohienka. Filolohichni Nauky*, 27, 53–59.
- Zaiets, I. (1956). *Oles Donchenko. Zhyttia i tvorchist* [Oles Donchenko. Life and work]. Molod.
- Zaiets, I. (1964). *Ivan Bahmut: literaturno-krytychnyi narys* [Ivan Bahmut: a critical essay]. Veselka.

**Sofiya Filonenko**

Ukrainian Catholic University, Lviv, Ukraine

## **PIONEERS AND KOMSOMOL MEMBERS ON THE SOVIET FRONTIER: THE ADVENTURE GENRE IN UKRAINIAN CHILDREN’S LITERATURE, 1940–1949**

The article is devoted to a comprehensive study of the transformations and functional features of the adventure genre in Ukrainian Soviet children’s literature from 1940 to 1949. The subject of the analysis comprises the tales by the classic writers of children’s prose: *Karafuto* by Oles Donchenko (1940) and *The Masters of the Okhotsk Mountains* by Ivan Bahmut (1949), which represent the chronological extremes of the specified decade (the eve of World War II and the era of the early Cold War). The relevance of the topic is determined by the need for a critical reconsideration of Soviet cultural heritage for children as a key instrument of the ideological experiment aimed at forging the “New Man” within a totalitarian society. The key problem lies in identifying the specific artistic interaction between the adventure plot and the rigid tenets of socialist realism (party-mindedness, class-consciousness), as well as clarifying the role of the exotic Far Eastern space in the construction of the Soviet myth. Over the course of the research, methods of cultural-historical and structural analysis were applied, incorporating elements of postcolonial studies (the concepts of “internal colonization” and “Soviet Orientalism”).

The key research findings and their novelty consist in demonstrating the stability of the “frontier” plot and spy mania in children’s writing throughout the 1940s. It is established that the Far East is interpreted by Oles Donchenko and Ivan Bahmut as a “Soviet frontier” — a space of danger, ideological confrontation, and the consolidation of the Bolshevik regime. The traditional tropes of adventure prose, such as shipwreck, captivity, Robinsonade, and mystery, are subordinated to the pragmatic goals of propaganda. The images of the Komsomol member Volodia Doroshuk and the pioneer Yuriy Zub are delineated as heroes of the Soviet modification of the *Bildungsroman*, where the heroes mature while demonstrating absolute loyalty to the ideology. The study reveals a contradictory imperial model of “internal colonization,” under which the authentic culture of Asian peoples (the Japanese, the Orochs) is described as manifestations of “backwardness” and “savagery” that require the civilizing intervention of the “progressive center.” The formulaic finale of both works is built upon the appearance of a Soviet *deus ex machina* (border guards, a GPU official representative), which symbolizes the omnipotence of the Soviet regime and total security of the USSR’s borders. The prospects for further study lie in the possibility of analyzing the formulaic elements of the adventure and spy genres in Mykola Trublaini’s *The Schooner “Columbus”* and Oles Donchenko’s *The School Over the Sea*.

*Keywords:* 20<sup>th</sup> century literature; children’s literature; popular fiction; adventure fiction; socialist realism; Soviet frontier; genre; formula; Orientalism; colonization; Oles Donchenko; Ivan Bahmut; Karafuto; Sakhalin; Far East.


Стаття надійшла до редколегії 25.03.2026

Прийнято до публікації 22.06.2026

Опубліковано 30.06.2026

<https://doi.org/10.28925/2311-259x.2026.2.2>  
УДК 316.647.6 : 821.161.2

**Оксана Філатова**

Національний університет кораблебудування імені адмірала Макарова  
просп. Героїв України, 9, Миколаїв, 54007, Україна  
 <https://orcid.org/0000-0002-4464-6933>  
filatovaoks07@gmail.com

## УКРАЇНСЬКИЙ САМВИДАВ 1960-Х РОКІВ ЯК ПРОСТІР ПАРАЛЕЛЬНОЇ РЕАЛЬНОСТІ: ІДЕЙНІ ДОМІНАНТИ ТА РИТОРИЧНІ СТРАТЕГІЇ В ПУБЛІЦИСТИЦІ М. БРАЙЧЕВСЬКОГО І Є. СВЕРСТЮКА

У статті досліджено специфіку функціонування української позацензурної публіцистики (самвидаву) 1960-х років як інструмента інтелектуального спротиву радянській тоталітарній системі. Актуальність теми зумовлена необхідністю переосмислення витоків сучасної деколонізації українського гуманітарного простору через аналіз трактату М. Брайчевського «Приєднання чи возз'єднання? Критичні зауваги з приводу однієї концепції» і памфлету Є. Сверстюка «З приводу процесу над Погружальським», які заклали підвалини національного відродження.

Предмет дослідження — ідейно-змістові домінанти, риторичні стратегії та механізми спростування колоніальних ідеологем у публіцистичних текстах М. Брайчевського і Є. Сверстюка. У статті застосовано комплексний підхід, що базується на поєднанні загальнонаукових і літературознавчих методів: історико-генетичного, герменевтичного, компаративно-типологічного та дискурс-аналізу.

У результаті дослідження доведено, що ці тексти, попри жанрову відмінність, формують єдину дискурсивну стратегію подолання колоніальної залежності. Виявлено, що М. Брайчевський застосовує логіко-раціональний метод, деконструюючи офіційну радянську історіографічну концепцію 1654 року. Через аналіз термінологічних підмін історик повертає Україні статус суб'єкта міжнародного права XVII століття та спростовує ідеологему про «вічну дружбу народів». Водночас памфлет Є. Сверстюка розглянуто як зразок емоційно-експресивної інвективи. Використовуючи підпал Державної публічної бібліотеки Академії наук УРСР як метафору нищення національної пам'яті, автор апелює до морально-етичних категорій — гідності та відповідальності перед майбутнім поколінням.

Спільним знаменником для обох праць є повернення Україні статусу активного суб'єкта історії та культури. М. Брайчевський відновив політичну суб'єктність козацької держави в європейському контексті, а Є. Сверстюк обґрунтував духовну суб'єктність нації, для якої культура та пам'ять є екзистенційними цінностями, що потребують захисту від імперських зазіхань.

*Ключові слова:* дисидент; самвидав; публіцистичний дискурс; імперський міф; національні наративи; риторичні стратегії; ідейні домінанти.

### Постановка проблеми

Актуальність дослідження зумовлена необхідністю наукового аналізу інтелектуальної думки українських дисидентів як форми інакодумства й інформаційного опору в ідеологічній системі координат. Нині залишається важливим осмислення літературно-публіцистичного дискурсу покоління «незгідних», у фокусі якого — злободенні питання соціокультурного буття: мови, літератури, національної перспективи та національної пам'яті тощо. Прагматична вагомість також посилюється здатністю публіцистичного досвіду дисидентів служити моделлю парадигмальних пошуків сучасної української публіцистики.

*Огляд останніх досліджень і публікацій.* У вітчизняній гуманітаристиці проблема публіцистики українських дисидентів, зокрема в контексті аналізу шістдесятництва, осмислювалася неодноразово,

про що свідчать ґрунтовні аналітичні дослідження О. Зарецького («Офіційний та альтернативний дискурси: 1950–80-ті роки в УРСР», 2008), Р. Корогодського («Брама світла: Шістдесятники», 2009), О. Обертаса («Український самвидав: літературна критика та публіцистика (1960-і — початок 1970-х років)», 2010), О. Рарицького («Партитури тексту і духу (Художньо-документальна проза українських шістдесятників)», 2016), Д. Стуса («Василь Стус: життя як творчість», 2015), Л. Тарнашинської («Сюжет доби: дискурс шістдесятництва в українській літературі ХХ століття», 2019), С. Беллеци («Берег очікування: культурна історія українських шістдесятників», 2024); численні статті Н. Дзьомби, Н. Зборовської, М. Льницького, М. Коцюбинської, І. Павлюка, В. Панченка, О. Пахльовської, Л. Ромащенко та багатьох інших.

Багатопланову панораму українського руху опору представляє впорядкована О. Сінченком антологія «Дисиденти»; поліфонію ідей і людських доль — збірка розлогих інтерв'ю «Бунт покоління. Розмови з українськими інтелектуалами», збірки літературно-критичних есеїв, статей, виступів І. Дзюби («Україна у пошуках нової ідентичності», «З криниці літ»), М. Павлишина («Канон та іконостас»), Є. Сверстюка («Блудні сини України») та ін.

Загалом увага науковців зосереджена, з одного боку, на комплексному дослідженні самвидавної діяльності «генерації незгідних», з другого — на цілісному або фрагментарному аналізі публіцистики окремих персоналій шістдесятників. Утім попри науковий інтерес говорити про остаточні висновки й узагальнення щодо зазначеної проблеми наразі видається недоречним. Дослідницьку увагу варто сфокусувати на осмисленні ідей дисидентів, спрямованих на викриття різних форм «російської денаціоналізації та російщення України» (вислів Н. Дзьомби), іншими словами, на викриття радянських наративів «дружби братніх народів» чи «возз'єднання народів», що систематично використовуються Росією для виправдання агресії проти України і збереження контролю над її суспільством.

Публіцистичні праці дисидентів, зокрема стаття М. Брайчевського «Приєднання чи возз'єднання? Критичні зауваги з приводу однієї концепції» та памфлет Є. Сверстюка «З приводу процесу над Погружальським», що спростовують усталені радянські міфи і стереотипи, ще не стали об'єктом системного наукового осмислення. У сучасних кризових умовах російсько-української війни ідеї українських дисидентів, що репрезентують не тільки нову інтерпретацію подій і явищ, а й стали, національно зорієнтовані цінності та ідеї, набувають особливого значення та потребують ґрунтовного аналізу.

*Методологія дослідження.* У статті застосовано комплексний підхід, що базується на поєднанні загальнонаукових і літературознавчих методів. Історико-генетичний метод допоміг прослідкувати особливості формування дисидентських ідей і їхній зв'язок із подіями 1964–1966 років, що стали переломними для українського шістдесятництва. Здійснити аналітичне прочитання публіцистичних текстів М. Брайчевського і Є. Сверстюка, розкривши приховані сенси, алюзії та підтексти, зумовлені тогочасною політичною цензурою, дав змогу герменевтичний метод. Дискурс-аналіз застосовано для дослідження способів формування альтернативного національного наративу в межах позацензурної публіцистики та виявлення стратегій деконструкції радянських ідеологічних міфів. Компаративно-типологічний метод використано для порівняння двох різних за жанром творів (трактату і памфлету), що уможливило виявлення спільних ідейних домінант і відмінностей художньо-стильових засобів.

*Мета наукової розвідки* — виявити й охарактеризувати ідейні домінанти і риторичні стратегії трактату «Приєднання чи возз'єднання? Критичні зауваги з приводу однієї концепції» Михайла Брайчевського і памфлету «З приводу процесу над Погружальським» Євгена Сверстюка. Дослідження спрямоване на те, щоб на матеріалі текстів українських дисидентів 1960-х років з'ясувати специфіку реалізації стратегії опору радянській ідеології, деконструкції історичних міфів і конструювання альтернативного національного наративу як простору паралельної реальності.

Для досягнення поставленої мети необхідно вирішити такі завдання: визначити умови виникнення та характерні риси «самвидавної» публіцистики як специфічного комунікативного простору; охарактеризувати систему ідейно-політичних цінностей і національних смислів, що ретранслюються через публіцистичні тексти М. Брайчевського, Є. Сверстюка, і визначити їхню роль у формуванні українського національного наративу; проаналізувати риторичні стратегії деконструкції радянського міфу «вічної дружби народів» і «добровільного входження» України до складу Росії; визначити емоційно-експресивні, риторичні засоби в публіцистичному дискурсі М. Брайчевського та Є. Сверстюка, з'ясувати їхню роль у моделюванні індивідуально-авторської картини світу.

#### **Виклад основного матеріалу дослідження**

Публіцистика дисидентів виникла не в інституційному вакуумі, а як реакція на системну кризу радянської моделі після «хрущовської відлиги». Навіть в умовах тоталітарної системи вимушений процес «десталінізації» шляхом посиленої ленінізації частково розширив ідеологічні рамки, легалізував певну частину культурних надбань та історичних подій.

Послаблення ідеологічного тиску сприяло розвитку цілої генерації українських інтелігентів, згодом названих шістдесятниками, які стали носіями нових ідей, національних смислів, репрезентантами «позацензурного» слова як альтернативного комунікативного майданчика, що протистояв радянському ідеологічному монополізму. Це було покоління «інтелектуальних координаторів» (О. Забужко), «інакомислячих вільнодумців» (Н. Дзьомба), творців «поколінневої філософії» (Л. Тарнашинська), які демонстративно перенесли в царину офіційної публічності правила, прийнятні в ідеологічній системі координат лише у «сфері приватнопублічній» (В. Воронков). «Молоді гвинтики» були не знайомі із жахом своїх батьків, а отже, «дивилися на догми з точки зору мовчазного скептицизму і непомітно пересувалися на рейки мовчазної опозиції», — вважає «ідеолог безкомпромісності», один із найжорсткіших критиків радянської системи, який ніколи не йшов на угоди з КДБ, Валентин Мороз (1975, с. 51).

Публіцисти-інакодумці пройшли складний шлях від «культурологічного нонконформізму» (Б. Захаров) до відвертого громадянського протистояння

тоталітарній системі. Практика фабрикування кримінальних справ, використання каральної психіатрії, масові арешти та ув'язнення в таборах суворого режиму змусили українських інтелектуалів перейти від художніх метафор до прямого публіцистичного висловлювання і спротиву.

За задумом, суди повинні були залякати і заморозити рух, як і на початку 30-х років. Вийшло навпаки: арешти і суди 1965–1966 років вперше показали всім, «скільки нас є» і хто ми. Справді, ці процеси були своєрідним парадом шістдесятників на очах України і всього світу. <...> Найбільшим сюрпризом минулого десятиріччя було те, що арешти 1965 року не загальмували, а прискорили українське відродження. Ера великого страху минула. Арешти не налякали, а викликали велику зацікавленість не тільки на Україні, але й в усьому світі. (Мороз, 1975, с. 80)

Державна монополія на засоби масової комунікації унеможливлювала легальну дискусію про статус української мови, національну й культурну ідентичність народу, про порушення прав людини та заборону віросповідання. Відтак українські інтелектуали почали створювати альтернативну систему, що стала початком розбудови нового «національного проєкту» (Я. Секо). «Коли після падіння Хрущова прочинені двері було зовсім зачинено, настала пора суворіших випробувань. На перший плян виходить критика та публіцистика і зухвало йде в самвидав» (Сверстюк, 2009, с. 63).

Публіцистика шістдесятників функціонувала у форматі «паралельної публічності», архітектура якої базувалася на трьох складниках: «самвидаві», що передбачав непідконтрольне державі тиражування текстів (передруку на друкарських машинках, переписуванні від руки тощо); «тамвидаві» (переправленні рукописів за кордон для публікації в діаспорних часописах та озвученні через так звані ворожі голоси); епістолярії як маніфесті (відкритих листах до ЦК КПРС або міжнародних організацій).

Як вважають сучасні дослідники, від «першого покошу» 1965 року до «генерального погрому» 1972 року публіцистика національного руху опору й суспільно-політичної думки функціонує на теренах України у форматі нелегального приватно-публічного самвидаву (при цьому самвидав як явище після репресій 1972 року функціонувати не припинив).

Вимушена, частково обмежена лібералізація в культурно-мистецькій сфері давала змогу проаналізувати стан національної культури, мови і літератури. Однак звернення шістдесятників до національного питання, до ідентичності українського народу і його творчості в ідеологічній системі координат одразу ж набувало характеру «політики».

Як писав уже в 1990-ті активний учасник тих процесів Євген Сверстюк, «за критичні слова

проти “старшого брата” в Україні і в Литві, в Молдавії і Бурятії хапали людей, карали і судили як за виступ проти влади, в той час як <...> “хахлів” — критикуй! Можна було відмовитись від будь-якої мови, але відмова від російської — кримінал. Зрештою, можна було в республіках зайнятись творчістю Пушкіна — і вами не буде займатись КГБ. Якщо ж ви допомагаєте відкривати російські дитсадки і школи — ваша ідейність патентована». (Грабовський, 2018)

Відомий своїми гострими критичними виступами інтелектуальний лідер національно-демократичного руху публіцист Євген Сверстюк — серед тих, хто демонстрував опозицію режимові, його найбільш одіозним представникам у республіці. Його памфлет «З приводу процесу над Погружальським» як реакція на спалення відділу української в Державній публічній бібліотеці Академії наук УРСР, що сталося в 1964 році, є одним із найвизначніших зразків української самвидавної публіцистики ХХ століття. Відредагований І. Світличним (в окремих версіях — написаний у співавторстві зі Світличним) задля унеможливлення розпізнавання авторського стилю, він активно поширювався в самвидаві, а в 1965 році таємно доправлений за кордон і надрукований у журналі «Сучасність».

В Україні виготовлення, зберігання й поширення публіцистичного твору Є. Сверстюка «З приводу процесу над Погружальським» розглядалося владою як

як небезпечний державний злочин, який карався на основі сумнозвісних «політичних» статей кримінального кодексу.

Так, поширення памфлету в Львівській науковій бібліотеці ім. В. Стефаніка стало приводом для порушення кримінальних справ в серпні 1965 року проти львівських інакодумців Михайла та Богдана Горинів, Михайла Осадчого, Івана Геля, Михайла Косіва, Мирослави Зваричевської та ін.

Органами КДБ була припинена спроба житомирського лінотипіста, початкуючого поета, брата відомого українського письменника Валерія Шевчука — Анатолія Шевчука, розтиражувати памфлет на обладнанні місцевої друкарні. (Бажан & Данилюк, 1997, с. 177)

Після активного розголосу історії про сплановану акцію зі знищення «пам'яті нації» (вислів Є. Сверстюка) спецслужби кинули величезні ресурси на пошук автора памфлету. КДБ активно залучало філологів (часто під тиском або з-поміж лояльних співробітників університетів) для його ідентифікації: порівнювали текст зі статтями підозрюваних, робили аналіз лексики, синтаксичних конструкцій тощо. Текст «З приводу процесу над Погружальським» написаний надзвичайно талановито, що допомогло слідчим звузити коло підо-

зруваних до невеликої групи інтелектуалів. Головним ідеологом тексту було визнано Є. Сверстюка, який володів характерним стилем письма — з безкомпромісністю моральних норм і принципів, експресивним фактографізмом і філософічністю.

В основі памфлету — факт зумисної пожежі в Публічній бібліотеці та судовий процес над палієм Віктором Погружальським, працівником цієї академічної установи. Тоді згоріло близько 500 000 одиниць літератури (стародруків, рідкісних книжок, рукописів, раритетних видань), згорів архів Центральної Ради, згоріли «спеціальні фонди українки, які до 1932 року збиралися за вказівкою М. Скрипника, а потім, після усунення М. Скрипника, були “засекречені”, як і вся українська історія. Згоріла картотека, так що неможливо навіть відновити реєстр книжок, які знищені» (Сверстюк, 1965, с. 79).

Частина з раритетної українки не була описана й розібрана, а отже, за словами автора, «частка української культури» назавжди була втрачена для історії. В офіційній версії слідства все зводилося до «дрібного хуліганства», «чергової пригоди багатоженця Погружальського» чи «особистої помсти» ображеного працівника дирекції бібліотеки. Замовчувалось ідеологічне підґрунтя нищення саме українських фондів.

Публіцистична праця «З приводу процесу над Погружальським» має чітку соціально-політичну спрямованість та апелює до масштабних проблем радянського колоніалізму й русифікації України. Ідейна домінанта — викриття політики цілеспрямованого етноциду та нищення культурної пам'яті українського народу під прикриттям «побутового злочину». Твір Є. Сверстюка має виразні жанрові ознаки памфлету. Чітка логіка аргументації, виразна тенденційність, документальна точність (опис судового процесу над співробітником бібліотеки Погружальським, акценти на підготовці до підпалу та неорганізованому гасінні пожежі тощо) поєднуються з гострою сатирою, емоційною експресією і глибоким філософським аналізом. Цілковито очевидно, що публіцист піддає сумніву офіційну версію виникнення пожежі в найбільшій українській бібліотеці, чітко вказуючи на політичний характер злочину та його спрямованість проти української культури.

Факт знищення унікальних українознавчих видань і рукописів автор розглядає в контексті вікової колонізаторської політики російської імперії, яку продовжила реалізовувати радянська влада:

Виморивши голодом мільйони українців у 1933 році, закатававши кращих представників нашої інтелігенції, душачи найменшу спробу мислити, із нас зробили покірних рабів. <...>  
Відібрати мову? Це робиться щодня. В містах вона давно на становищі прибиральниці, а в селах калічиться, як порепані на буряках руки колгоспниці.

Знищити пам'ятки культури? Зірвали найстарішу Десятинну церкву, знищили Михайлівський і Успенський собори, а зараз руйнують найстародавніші церкви по селах... <...>

Історію України заховали від нас і стали випалювати її «каленим железом». (1965, с. 81)

Акцентуючи на фальсифікації, державному вандалізмі, Є. Сверстюк відходить від сухого «протокольного» викладу. Для створення потужного емоційного впливу використовує в тексті широкий спектр емоційно-експресивних і риторичних засобів. Так, скажімо, гострі інвективи автор спрямовує на адресу радянської влади, що втілює політику «російського великодержавного шовінізму», давно реабілітованого в «колоніальній імперії, яку називають ССРСР» (1965, с. 82). Прикметно й доволі сміливо як для 1964 року подає характеристику генеральному секретареві компартії, саркастично називаючи його «верховним балакуном», а комуністів — «партійними царистами»; чи іронічно згадуючи «куцу сталінську конституцію», «історію російських царів», яку «діти вивчають у школі».

Публіцист активно використовує образи, що апелюють до почуття болю та гніву, як-от: «попіл нації», «храм, де відроджується душа», «крижаний подих русифікації», «хмара війська» тощо. Трагедію бібліотеки порівнює з актами вандалізму античності та середньовіччя, що надає події масштабу загальнолюдської катастрофи. Майстерно використана в памфлеті антитеза («Шовінізм вас душить, а ви кланяєтесь його інтернаціональному мундирові. Він глузує з вас, а ви кланяєтесь в любові до “великого російського народу”» (1965, с. 82)) посилює емоційність і виразність тексту, робить думку автора афористичною.

Твір насичений прихованими та прямими алюзіями на творчість Тараса Шевченка, зокрема на поему «І мертвим, і живим...», поезію «Мені однаково, чи буду...» Натяки на історію підпалу національних бібліотек у Самарканді (Узбекистан) і Ашхабаді (Туркменія) розширюють контекст від конкретного кримінального процесу в Києві до боротьби за виживання поневолених у Радянському Союзі народів. Історичні алюзії (образи інквізиції, середньовічних публічних спалень, образ чорносотенного ланцюга та ін.) — не просто стилістична краса, а потужний інструмент легітимізації протесту. Автор свідомо виводить локальну подію (пожежу в Києві) у площину світової історії, ставлячи радянську владу в один ряд із найвідомішими варварами людства.

Риторичні запитання не тільки активізують діалог із читачем, а й підкреслюють абсурдність ситуації, як-от: «Як може згоріти в середині ХХ ст. найбільша наукова бібліотека, та ще й у центрі столичного міста?»; «Як могла статися ця неймовірна трагедія?»; «Якщо кляп у роті і таємне знищення політичних противників — демократія, то що ж тоді фашизм?» (1965, с. 78, 79, 83).

Загалом текст памфлету «З приводу процесу над Погружальським» побудований за законами класичної риторики, де логічні докази чергуються з патетичними зверненнями («Українці! Чи знаєте, що вам спалено?»), апеляцією до національної гідності та вимогою припинити мовчання:

ДУМАЙТЕ...

Ми знаємо, що народ безсмертний, його не задушиш, не спалиш його духа. Звичайно, коли в народі є дух боротьби. Але коли немає того духа — він стає мертвим. Не втішаймо себе вічною істиною про безсмертя народу — його життя залежить від нашої готовності постояти за себе. (1965, с. 84)

Усе це трансформує судовий репортаж у маніфест національного опору.

Публіцистичний діалог щодо деколонізації національної свідомості, який розпочав Євген Сверстюк у памфлеті про Погружальського, продовжив у статті «Приєднання чи возз'єднання? Критичні зауваги з приводу однієї концепції» Михайло Брайчевський. Якщо літературознавець Є. Сверстюк, апелюючи до читацької аудиторії, використовує патос і етос, міркує як пророк і моральний авторитет, то професійний історик М. Брайчевський діє як науковець, звертаючись до логіки та фактів. Зрештою, тексти обох публіцистів спрямовані на деконструкцію радянської імперської міфології та звільнення української свідомості від колоніальної залежності.

Стаття «Приєднання чи возз'єднання? Критичні зауваги з приводу однієї концепції» написана 1966 року, однак в Україні не була опублікована. Офіційні часописи відмовлялися друкувати: поперше, автор критикував радянську концепцію возз'єднання України з Росією; по-друге, 1968 року він підписав відкритий лист української інтелігенції до радянських керівників (так званий Лист-протест 139-ти, або Київський лист) із вимогою припинити політичні судові процеси над відомими дисидентами — О. Гінзбургом, Ю. Галанським, О. Добровольським і В. Лашковою. Спочатку твір поширювався самвидавом, а в 1972 році вийшов брошурою у канадському видавництві «Нові дні», що стало причиною звільнення М. Брайчевського з Інституту археології АН УРСР уже вдруге. На цей раз відсторонення від академічної науки пройшло, за словами вченого, «на більш суворих засадах — “із забороною писати й малювати”» (Брайчевський, 1997, с. 218).

Стаття «Приєднання чи возз'єднання? Критичні зауваги з приводу однієї концепції» базувалася на основі наукової верифікації української історії. Попри те, що автор скромно називає твір «критичними замітками» (у виданні «Нові дні» — «критичні зауваги»), можна за жанровими ознаками (структурованістю, детальним обґрунтуванням авторської концепції, логічною аргументацією, високим рівнем узагальнень тощо) визначити

його як науково-публіцистичний трактат. Працю написав історик, однак її структура, метафорика та риторика мають виразну публіцистичність.

Весь текст побудований на протиставленні офіційної «тези» (міфу) та історичного «факту» (реальності), що створює ефект поступового прозріння читача. Цілком легітимною «зброєю» автора є мова науки (факти, дати, цитати історичних постатей, класиків марксизму тощо), що природно поєднується з публіцистичними прийомами (інтелектуальною іронією, риторичними фігурами, афористичністю). Прикметною є також стратегія: щоб перемогти ворога на його ж полі, М. Брайчевський часто використовує цитати класиків марксизму-ленізму проти самої радянської влади, викриваючи її цинізм і невідповідність власним гаслам про «самовизначення націй».

Основною темою трактату «Приєднання чи возз'єднання? Критичні зауваги з приводу однієї концепції» є наукове спростування радянської ідеологічної концепції про «добровільне возз'єднання» України з Росією та доведення колоніального характеру політики Російської імперії щодо України. Термін «возз'єднання» — головний об'єкт аналізу, досліджений із філологічного та історичного погляду. М. Брайчевський ставить під сумнів офіційну радянську тезу, згідно з якою події 1654 року були «споконвічним прагненням українського народу». Він доводить, що «возз'єднання» — це штучний і політично заангажований термін, точніше — ідеологічний евфемізм, який приховує акт анексії та колонізації України.

Автор іронічно зауважує, що не можна «возз'єднати» ті народи, які протягом століть розвивалися як окремі етноси з різною політичною культурою.

Україна ніколи не була відторгнута від Росії; ідеться про різні народи, що зформувалися незалежно один від одного і в різних історичних умовах. <...>

«Возз'єднувати» Україну з Росією неможливо, якщо визнавати існування українського і російського народів як окремих етнічних частин східного слов'янства. (1972, с. 10)

Відтак публіцист робить висновок: ідеологічна вивірена «формула про об'єднання двох народів» є «абсолютна нісенітниця», «елементарне невігластво», а «Переяславський акт» — це «союз коня і вершника, в якому Росія відігравала роль останнього» (1972, с. 33).

М. Брайчевський блискуче висміює концепцію, згідно з якою колонізація України Росією була «кращою», ніж інші. Він доводить, що для нації будь-яка втрата незалежності є катастрофою, незалежно від імені загарбника. Однозначно відкидає радянський міф про Росію як захисницю України у війні з турецько-татарським військом. Андрусівський договір, підписаний у січні 1667 року між Росією і Річчю Посполитою, називає актом загар-

бання лівобережних земель України російським царизмом і «виявом колоніалістських тенденцій», у результаті якого на українських землях було запроваджено «найдикунськіша форма кріпацтва», а позбавлені самоврядування міста переживали соціально-економічний занепад. Отже, через аналіз подій XVII століття автор транслює смисл національної втрати, зворотного руху України: від прогресивних європейських форм до азійського деспотизму.

Вибудовуючи дихотомію «воля (до 'возз'єднання') — рабство (після 'возз'єднання')», публіцист руйнує радянський міф про те, що до «возз'єднання» Україна перебувала в стані хаосу, а після — у стані «золотого віку». Він трактує українську історію середини XVII століття з державницьких позицій, представляючи Україну як самостійний суб'єкт історії. Вимальовує образ козацької держави не як «бідної родички», яка благає про захист, а як про повноцінного геополітичного гравця, що веде складну дипломатичну гру з Варшавою, Стамбулом і Москвою, проводить незалежну політику зі Швецією та Трансільванією. «Країну майже з стовідсотковою грамотністю, якою описав її в середині XVII ст. Павло Алепський» (1972, с. 65), з розлогою мережею братських шкіл, високим рівнем освіти і європейською системою викладання (за зразком єзуїтських колегіумів) у Києво-Могилянській академії.

Аргументацію теоретичних міркувань і висновків М. Брайчевський посилює за допомогою публіцистичних прийомів, що поєднують логічність із емоційністю. Текст трактату, попри виразну наукову тональність, насичений афоризмами («націоналізм пригнобленої нації завжди є відповіддю на шовінізм нації імперіялістичної» (1972, с. 25)), риторичними запитаннями («хіба збагачення грабіжника може бути виправданням самого пограбування?» (1972, с. 42)), алюзіями («“фіговий листок” найменшого зла» (1972, с. 39)); «стародавнє міркування, в якій мірі хрін є солодшим від редьки» (1972, с. 40)); «поряд з Росією знаходиться достатня кількість претендентів-розбійників, ладних прибрати до рук, що де погано лежить» (1972, с. 40)). Повернувши словам їхні справжні значення (наприклад, загарбання замість «допомоги», анексія замість «возз'єднання», русифікація замість «культури» та ін.), публіцист вириває українське минуле з контексту «історії Росії» та повертає його в контекст власної національної логіки.

### Висновки

У результаті дослідження виявлено, що український дисидентський рух 1960-х років виробив цілісну стратегію деколонізації національної свідомості, засновану на поєднанні наукової верифікації історії та морально-етичного відродження нації. Антиколоніальний дискурс шістдесятників мав дворівневу структуру. Якщо М. Брайчевський у трактаті «Приєднання чи возз'єднання?» діяв через раціональну деконструкцію (спростування імперських історичних міфів на рівні фактів

і логіки), то Є. Сверстюк у памфлеті «З приводу процесу над Погружальським» застосовував емоційно-риторичну сугестію, апелюючи до гідності й національної честі. Разом ці тексти забезпечували комплексний вплив на аудиторію, руйнуючи й інтелектуальні, і психологічні кайдани колоніальної залежності. Викриття ідеологічних евфемізмів (заміна «возз'єднання» на «приєднання» в М. Брайчевського та визначення «побутового підпалу» як «державного вандалізму» у Є. Сверстюка) нівелювала в ідеологічній системі координат монополію центру на інтерпретацію реальності.

Спільним для обох праць є факт повернення Україні статусу активного суб'єкта історії та культури. Історик М. Брайчевський відновив політичну суб'єктність козацької держави в європейському контексті, а філософ і літературознавець Є. Сверстюк обґрунтував духовну суб'єктність нації, для якої культура і пам'ять є екзистенційними цінностями, що потребують захисту від імперських зазіхань.

Окреслена в розвідці проблема має вагомі перспективи для подальшого вивчення. Зокрема, важливим є спрямування дослідницької уваги на комплексний аналіз ідей дисидентів, пов'язаних із виявленням різних форм російської денаціоналізації й русифікації України та викриттям радянського нарративу про «братні народи». Оскільки у вітчизняній науці ще зарано говорити про остаточні узагальнення щодо цієї проблематики, подальші розвідки можуть зосереджуватися на стратегіях деконструкції імперських міфів. Крім того, перспективним є вивчення публіцистичного досвіду дисидентів як моделі для парадигмальних пошуків і розвитку сучасної української публіцистики.

### Покликання

- Бажан, О., & Данилюк, Ю. (1997). Правда про «справу Віктора Погружальського», або Хто і чому здійснив підпал Державної публічної бібліотеки АН УРСР. З архівів ВУЧК-ГПУ-НКВД-КГБ, 1–2(4–5), 177–185. <https://ekmair.ukma.edu.ua/handle/123456789/37703>
- Брайчевський, М. (1972). *Приєднання чи возз'єднання? Критичні зауваги з приводу однієї концепції*. Нові дні. <https://diasporiana.org.ua/wp-content/uploads/books/1557/file.pdf>
- Брайчевський, М. (1997). Як Президія Академії розправлялася з непокірним істориком. *Український історик*, 1–4, 217–221.
- Грабовський, С. (2018, 5 квітня). Протест проти репресій і трое його ініціаторів. *Світ-інфо*, 124, 11. URL: [https://svit11.wordpress.com/wp-content/uploads/2018/04/s\\_124.pdf](https://svit11.wordpress.com/wp-content/uploads/2018/04/s_124.pdf)
- Мороз, В. (1975). *Есеї, листи й документи*. Сучасність.
- Обертас, О. (2010). *Український самвидав: літературна критика та публіцистика (1960-і — початок 1970-х років)*. Смолоскип.
- Сверстюк, Є. (1965). З приводу процесу над Погружальським. *Сучасність*, 2, 77–84. <https://diasporiana.org.ua/periodika/2750-suchasnist-1965-ch-2>
- Сверстюк, Є. (2009). Шістдесятники і Захід. У *Правда полинова* (с. 58–71). ВД «Києво-Могилянська академія».

### References (translated and transliterated)

- Bazhan, O., Danyliuk, Yu. (1997). Pravda pro "spravu Viktora Pohruzhalskoho", abo Khto i chomu zdiisnyv pidpal Derzhavnoi publichnoi biblioteki AN URSR [The truth about the "Viktor Pohruzhalskyi case" or Who and why committed the arson of the State

- Public Library of the Academy of Sciences of the Ukrainian SSR]. *Z arkhiviv VUChK-HPU-NKVD-KHB*, 1–2(4–5), 177–185. <https://ekmair.ukma.edu.ua/handle/123456789/37703>
- Braichevskiy, M. (1972). *Pryiednannia chy vozziiednannia? Krytychni zauvahy z pryvodu odnii kontseptsii* [Accession or reunification? Critical remarks on one concept]. *Novi dni*. <https://diasporiana.org.ua/wp-content/uploads/books/1557/file.pdf>
- Braichevskiy, M. (1997). Yak Prezydiia Akademii rozpravialasia z nepokirnym istorikom [How the Academy Presidium dealt with a rebellious historian]. *Ukrainskyi istoryk*, 1–4, 217–221.
- Hrabovskiy, S. (2018, April 5). Protest proty represii i troie yoho initsiatoriv [Protest against repression and its three initiators]. *Svit-info*, 124, 11. [https://svit11.wordpress.com/wp-content/uploads/2018/04/s\\_124.pdf](https://svit11.wordpress.com/wp-content/uploads/2018/04/s_124.pdf)
- Moroz, V. (1975). *Esei, lysty y dokumenty* [Essays, letters and documents]. Suchasnist.
- Obertas, O. (2010). *Ukrainskyi samvydav: literaturna krytyka ta publitsystyka (1960-i — pochatok 1970-kh rokiv)* [Ukrainian samvydav: literary criticism and journalism (1960s — early 1970s)]. Smoloskyp.
- Sverstiuk, Ye. (1965). Z pryvodu protsesu nad Pohruzhalskym [Regarding the Pogruzhalsky trial]. *Suchasnist*, 2, 77–84. <https://diasporiana.org.ua/periodika/2750-suchasnist-1965-ch-2>
- Sverstiuk, Ye. (2009). Shistdesiatnyky i Zakhid [The Sixties and the West]. In *Pravda polynova* (pp. 58–71). PH “Kyievo-Mohylianska akademiia”.

**Oksana Filatova**

Admiral Makarov National University of Shipbuilding, Mykolaiv, Ukraine

## **UKRAINIAN SAMVYDAV OF THE 1960S AS A SPACE OF PARALLEL REALITY: IDEOLOGICAL DOMINANTS AND RHETORICAL STRATEGIES IN THE PUBLICISM BY M. BRAICHEVSKYI AND YE. SVERSTIUK**

The article examines the specifics of the functioning of Ukrainian uncensored journalism (*samizdat*, Ukr.: *samvydav*) in the 1960s as an instrument of intellectual resistance to the Soviet totalitarian system. The relevance of the topic is based on the need to rethink the origins of the modern decolonization of the Ukrainian humanitarian space through the analysis of M. Braichevskiy's treatise *Accession or Reunification? Critical Remarks on One Concept* and Ye. Sverstiuk's pamphlet *About the process of Pogruzhalskyi*, which laid the foundations of national revival.

The subject of the study is ideological and semantic dominants, rhetorical strategies and mechanisms of refutation of colonial ideologies in the journalistic texts of M. Braichevskiy and Ye. Sverstiuk. The article uses a comprehensive approach based on a combination of general scientific and literary methods: historical-genetic, hermeneutic, comparative-typological, and the method of discourse analysis.

The results of the study have shown that these texts, despite the genre difference, form a single discursive strategy for overcoming colonial dependence. The study revealed that M. Braichevskiy employs a logical-rational method to deconstruct the official Soviet historiographical concept of 1654. Through the analysis of terminological substitutions, the historian returns to Ukraine the status of a subject of international law of the 17th century and refutes the ideology of “eternal friendship of peoples”.

At the same time, Ye. Sverstiuk's pamphlet is regarded as an example of emotionally expressive invective. Using the arson attack on the State Public Library of the Academy of Sciences of the Ukrainian SSR as a metaphor for the destruction of national memory, the author appeals to moral and ethical principles — dignity and responsibility toward future generations.


The common point of both works is the recovery of Ukraine's status as an active participant in history and culture. M. Braichevskiy restored the political subjectivity of the Cossack state in the European context, and Ye. Sverstiuk substantiated the spiritual subjectivity of the nation, for which culture and memory are existential values that require protection from imperial encroachments.

**Keywords:** dissident; *samvydav*; journalistic discourse; imperial myth; national narratives; rhetorical strategies; ideological dominants.

*Стаття надійшла до редколегії 14.03.2026  
Прийнято до публікації 23.06.2026  
Опубліковано 30.06.2026*

<https://doi.org/10.28925/2311-259x.2026.2.3>  
УДК 821.133.1-1:784

**Тетяна Рязанцева**

Інститут літератури ім. Т. Г. Шевченка НАН України  
вул. М. Грушевського, 4, Київ, 01001, Україна  
 <https://orcid.org/0000-0003-2581-5866>  
tari1602@ukr.net

## «ДРУГ: ДУША: АМІНЬ» ГАБРІЕЛЯ ЯКУБА: ІНТЕРСЕМІОТИЧНИЙ ПЕРЕКЛАД В ІНТЕРПРЕТАЦІЇ КЛЮЧОВОЇ ТЕМИ МЕТАФІЗИЧНОЇ ПОЕЗІЇ

У роботі вперше проаналізовано творчість сучасного французького автора Габріеля Якуба з погляду літературознавства в контексті інтерпретації ключових тем метафізичної поезії митцями XXI ст.

Предмет дослідження — художні особливості поезії Г. Якуба «друг: душа: амін» у текстовій та перформативній версіях; значення взаємодії версій для розкриття семантики твору.

Мета роботи — категоризувати твір відносно парадигми метафізичної поезії за результатом вивчення формальних, конструктивних, функціональних і змістових ознак; окреслити особливості інтерсеміотичного перекладу при трансформації текстуальної версії поезії в перформативну та визначити роль цього перекладу для увиразнення семантичних акцентів і підвищення драматичної напруги в інтерпретації теми смерті й часу.

З використанням описового, порівняльно-історичного методів, підходу «близького читання» та елементів семіотичного підходу визначені світоглядні й стилістичні риси традиції та новаторства у художній стратегії автора, окреслені механіка і функції інтерсеміотичного перекладу в перформативній версії поезії, з'ясована роль взаємодії версій для осягнення семантики твору.

У результаті дослідження встановлено, що «друг: душа: амін» неможливо визнати власне метафізичною поезією через брак у ній ключового стилістичного маркера течії — метафізичних концептів (оксиморонних метафор), проте за сумою важливих ознак твір є спорідненим з метафізичною парадигмою на світоглядному, тематичному і стилістичному рівнях, демонструє розвиток характерних тенденцій та оприявнює новації в осмисленні ключової для авторів-метафізиків теми смерті й часу. Інтерсеміотичний переклад у перформативній версії поезії фіксує центральний образ та увиразнює емоційні акценти, сприяючи повноцінному розкриттю авторських інтенцій. Тож мистецька практика на основі інтерсеміотичного перекладу дає змогу збагатити семантику мультимодальної композиції, що є її результатом. Використання подібних практик в інтерпретації ключових тем метафізичної поезії свідчить про адаптивність цієї течії та відкриває нові перспективи для літературознавчих досліджень, передовсім компаративного спрямування.

*Ключові слова:* Габріель Якуб; метафізична поезія; інтерпретація; інтерсеміотичний переклад.

**Вступ.** Метафізична поезія — породжене добою Бароко явище європейської літератури, яке розвивається й оновлюється з плином часу, незмінно фокусуючи увагу на сутності людини й реальності в усіх проявах. Твори представників цієї течії мають набір усталених ознак із царин тематики, поетики і стилістики, але відображають актуальні світоглядні зміни та гнучко реагують на лібералізацію поетичних форм і розширення палітри медій, запропоноване технічним прогресом.

Ключові теми метафізичної поезії — Смерть, Час, Кохання, Віра — з провідними мотивами швидкоплинності буття, пошуку приватного контакту з вищими силами і місця людини в мінливому світі вже понад чотири століття надихають митців

до пошуку нових інтерпретацій. Невпинне творення нових сенсів і форм для вираження індивідуального досвіду суголосить природі цих вічних тем, закорінених у драмі людського існування, а водночас — підтверджує думку іспанського компаративіста Клаудіо Гільєна щодо інструментальної природи літературної теми як того, що письменник «модифікує, модулює і виводить з ладу. <...> Це не те, що висловлюється... але те, за допомогою чого щось висловлюється...» (Guillén, 2005, p. 235)<sup>1</sup>.

Серед найцікавіших варіантів інтерпретації стрижневих метафізичних тем у XX і XXI століттях — інтермедіальний формат фотопоезії, поєднання фотографій із поетичними текстами, яке утворює нероздільні вербально-візуальні образи

<sup>1</sup> Якщо не зазначене інакше, усі переклади назв і цитувань у статті включно з дослівником поезії — мої. — Т. Р.

з ефектом семантичного «одкровення», що відповідає провідній стилістичній тенденції метафізичної поезії — економити засоби вираження в прагненні сягнути найвищого рівня динаміки і драматичної напруги.

Проте інтермедіальність — не єдиний шлях, що відкриває оригінальні перспективи художнього дослідження феноменів, які існують на межі фізичного і духовного планів буття. Творчість сучасного митця Габрієля Якуба переконливо демонструє, що не менш плідними для інтерпретації «реалій особливого гатунку» (Smith, 1974, p. 274) можуть бути креативні практики на основі інтерсеміотичного перекладу, який істотно збагачує семантику мультимодальних композицій, що постають із них.

Габрієль Вікторьєн Якуб (Gabriel Victorien Yasoub, 4.02.1952–22.01.2025) — помітна постать культури Франції другої половини ХХ — початку ХХІ століть. Як засновник і багаторічний лідер гурту «Малікорн» (Malicorne, 1973–1981; 2012–2017) він відіграв значну роль у становленні французького фольк-руху, як співак і композитор зробив істотний внесок у реактуалізацію та реінтерпретацію національного пісенного фольклору.

Дискографія Якуба налічує десять сольних альбомів і ще понад два десятки спільних проєктів, один з яких, альбом «Альманах» гурту «Малікорн», отримав Гран-прі Французької академії грампласту (1976) (Yasoub, n. d.-c). Вісімнадцять народних пісень у виконанні Якуба вийшли на супровідних дисках до масштабної «Антології французької пісні: від трубадурів до видатних авторів ХІХ ст.» Марка Робіна (Robine et al., 1994), яка презентує понад три сотні творів із партитурами і фаховим коментарем. Пісні з цієї антології згодом увійшли й до меморіального альбому співака «Традиція», який побачив світ у травні 2025 (Yasoub, 2025).

У зрілі роки Якуб спробував себе в образотворчому мистецтві: кілька виставок його асамбляжів (фр. *assemblage* — поєднання), тривимірних композицій із побутових предметів і різноманітних фрагментів, мали успіх у глядачів і дістали позитивну оцінку критиків.

Літературний доробок митця становлять передовсім тексти його пісень, опубліковані в збірці «Найпростіші речі» (Yasoub, 2002), своєрідному підсумку двадцяти років творчості. Він видав також кілька пізнавальних книжок для дорослих і дітей про музику та музичні інструменти («Народні музичні інструменти та оповідки про них» (Yasoub, 1986); «Брендан і кельтська музика» (Yasoub, 1999), а згодом — книгу щоденникової прози та краєзнавчих нарисів «Я залишуся тут» (Yasoub, 2019). Стаття Якуба «Магія і міфи в народній пісні» була опублікована в колективній монографії «Ілюстрована панорама фентезі та чудес», серед авторів якої — відомі письменники, перекладачі й дослідники метажанру (Yasoub, 2015).

**Стан дослідженості і постановка проблеми.** Попри незмінну популярність Якуба як виконавця

і той факт, що його «багатий і приголомшливий» (Fougère & Namon, 2025) внесок у розвиток французької культури приніс йому почесне звання офіцера Ордену Мистецтв і Літератури (2013), рівень наукового інтересу до різнопланової творчості митця виявився парадоксально низьким.

Досліджень, присвячених його поезії, віднайти не вдалось — і це дивує, адже яскрава перформативність увиразнює тут не лише оригінальне переосмислення традиційних жанрів і форм, а головно — високу якість текстів, змістову й емоційну глибину лірики. Зокрема, у рецензіях на альбоми «Я бачу, до чого йдеться» (2004) і «Про природу речей» (2008) критики характеризували тексти французького митця як «пристрасні, сильні й особисті» (Cléry, n. d.), які «вражають <...> передовсім своєю оригінальністю» (Touhet, 2004), підкреслюючи, що «це вимогливе письмо, <...> чуттєві слова, сильні образи з безліччю відтінків, <...> глибоко людяні та зворушливі» (Profondément humain et touchant, 2004).

Разом із тим, наскільки вдалося встановити, попри значну кількість оглядових матеріалів, рецензій та інтерв'ю в пресі (напр., Moll, 2000; Kemper, 2013) становлення Якуба як артиста дістало системне висвітлення лише в межах історії гурту «Малікорн», окреслений у культурологічній роботі Валері Рув'єр «Фольк-рух у Франції (1964—1981)» (Rouviere, 2002, p. 72–76), а згодом — у невеликій монографії Арно Шуте «Малікорн» (Choutet, 2016).

Тож запропонована стаття — це фактично перша спроба розглянути творчість Габрієля Якуба в літературознавчій перспективі. *Об'єктом дослідження* обрано його поезію «друг: душа: амінь» («ami : âme : amen») у текстовій і перформативній версії (виконання вірша як пісні, музику до якої написав Гільдас Арзель). Для аналізу використано матеріали, розміщені на офіційному сайті Якуба: два варіанти тексту (Yasoub, n. d.-a; Yasoub, n. d.-b) та відео виступу в одному з найвідоміших театральних концертних залів Парижа, «Кафе де ла Данс» 8 червня 2008 року, поєднане з текстом, опублікованим у розділі «Поезії» (Yasoub, n. d.-a; kalinansy, 2008). Винятковість такої презентації (відеозаписи інших музичних перформансів Якуба розміщені в окремому розділі сайту) є виразною вказівкою на зв'язок літературної та перформативної версій цього твору, а отже — на необхідність їх комплексного розгляду.

Мотивація присвятити «друг: душа: амінь» спеціальну розвідку спирається на художні особливості, які свідчать про доцільність аналізу твору в контексті осмислення ключових тем метафізичної поезії митцями ХХІ століття. Стаття продовжує і розвиває мої попередні дослідження, присвячені інтерпретації вічних тем (смерті й часу, кохання, релігії) з використанням інтермедіальних підходів у творчості сучасних українських і західноєвропейських авторів. Комплексний аналіз «друг: душа: амінь» як мультимодального тексту, де сенсотворення базується на трансформації

та розширенні палітри семіотичних ресурсів, дає можливість простежити роль інтерсеміотичного перекладу в інтерпретації теми смерті й часу.

*Предмет дослідження* — художні особливості оригінального франкомовного тексту та перформативної версії твору, значення їхньої взаємодії для інтерпретації однієї зі стрижневих тем метафізичної поезії. *Мета роботи* — категоризувати «друг: душа: амінь» відносно парадигми метафізичної поезії за результатом вивчення формальних, конструктивних, функціональних і змістових характеристик; окреслити особливості інтерсеміотичного перекладу при трансформації текстуальної версії поезії в перформативну та визначити роль такого перекладу у формуванні й увиразненні семантичних акцентів та підвищенні рівня драматичної напруги у розкритті теми смерті і часу.

Метафізична поезія в роботі трактується як стилістична течія, рекурентне й здатне до еволюції наднаціональне явище літератури. Серед її маркерів у контексті дослідження особливої ваги набувають дуалістичне потрактування людської природи як взаємодії духовного (сталого, вищого) й матеріального (минушого, нижчого) первнів; процесуальне потрактування феноменів, що сполучають матеріальний і духовний плани реальності (смерть, життя, дружба, любов); увага до складних емоційних станів і процесів, драматична напруга й інтелектуальна наповненість тропів, редуковані художні стратегії, передовсім — принцип передачі драматичного через граматичне (докладніше див.: Рязанцева, 2014).

**Теоретико-методологічні орієнтири роботи** зумовлені специфікою аналізованого твору. До них належать: базові статті Джеймса Сміта, Франка Варнке з проблем метафізичної поезії (Smith, 1974; Warnke, 1971); культурологічні рефлексії Аляйди Ассман щодо видів і функцій медій пам'яті (Ассман, 2012, с. 158–357) і К. Гільєна щодо природи літературних тем (Guillén, 2005, р. 230–281); дослідження в галузі соціальної семіотики, передовсім — інтерсеміотичного перекладу, і мультимодальності Тео ван Лейвена, Кей О'Галлоран, Сабіни Тан і Пітера Вігнелла, Ольги Воробйової та ін. (van Leeuwen, 2005; O'Halloran et al., 2016; Vorobyova, 2022).

*Методологія й основні поняття.* У роботі застосовано описовий і порівняльно-історичний методи, підхід «близького читання» (close reading) та елементи семіотичного підходу (в аспекті інтерсеміотичного перекладу). Зокрема, трактування поняття «семіотичні ресурси», яке в роботі стосується головно вербальних, візуальних і голосових їх видів (O'Halloran et al., 2016, pag. 2), спирається на дефініцію Т. ван Лейвена з урахуванням можливих способів організації таких ресурсів:

Я <...> визначаю семіотичні ресурси як дії, матеріали чи артефакти, що їх ми використовуємо для комунікації, і які можуть мати як фізіологічне походження, наприклад вокальний

апарат, мускули, що їх ми використовуємо для міміки та жестикуляції, так і технологічне, приміром, перо і чорнило або ж комп'ютерне обладнання та програми. (2005, р. 3)

Поняття інтерсеміотичного перекладу в роботі включає не тільки безпосередній «переклад з однієї знакової системи на інші» (O'Halloran et al., 2016, pag. 2), але і «зсуви між двома різними варіантами тієї самої знакової системи, як-от заміна усного мовлення на письмове» (O'Halloran et al., 2016, pag. 5), і розширення палітри семіотичних ресурсів у перформативній версії твору, яке істотно впливає на збагачення й увиразнення ключових образів та їхніх значень, позаяк «інтерсеміотичні переклади дозволяють таке розширення семантики, якого неможливо досягнути з використанням лише одного ресурсу» (O'Halloran et al., 2016, pag. 20).

*Структура дослідження.* Аналіз провадиться у два етапи: на першому здійснюється комплексний філологічний аналіз текстової версії твору, виокремлення традиційних та інноваційних із погляду метафізичної поезії елементів художньої стратегії автора; на другому окреслюються формальні особливості перформативної версії, механіка і функції інтерсеміотичного перекладу в ній, роль взаємодії різних версій поезії для повноцінного розкриття її семантики.

**Виклад основного матеріалу.** Текстова версія поезії «друг: душа: амінь / ami : âme : amen» (Yacoub, n. d.-a; Yacoub, n. d.-b) складається з трьох строф по два дистихи в кожній, із винесеним у заголовок рефреном, який повторюється після кожного рядка (див. наступну сторінку).

Паратекстуальний елемент — присвята другові й колезі Якуба, перкусіоністу гурту «Малі-корн» Жану-П'єру Арну, який раптово пішов із життя 4 липня 2002 року — оприявнює біографічне підґрунтя рефлексії особистої втрати, тобто виступає «інструментом екстерналізації внутрішнього, прихованого, недоступного» (Ассман, 2012, с. 199) в інтерпретації теми смерті, а разом із тим засвідчує меморіальну функцію твору, який — через необмежену можливість його перечитування або повторного відтворення в аудіо- чи відеозаписі — надійно зберігає пам'ять про адресата поезії, а після смерті самого Якуба — вже і про її автора (див.: Ассман, 2012, с. 192–193).

Нерегулярний ритм і спорадичне римування позиціонують «друг: душа: амінь» як верлібр, але версифікаційна свобода тут врівноважена чіткою композицією, що підпорядковується логіці ліричного сюжету, який розвивається лінійно — від експозиції в першій строфі через кульмінацію в другій до розв'язки в третій за схемою: теза — антитеза — синтез. Кожна строфа є самостійним, завершеним мікросюжетом, а драматичний ефект на рівні змісту досягається через протиставлення першої та другої частин, які змальовують відповідно природний плин речей і його катастрофічне порушення, спричинене раптовим утрчанням смерті.

[à jean-pierre arnoux]

les saisons s'en viennent et les saisons s'en vont  
ami âme amen  
comme de vieux amis de mon âme  
ami âme amen  
qui apportent avec eux la chaleur et la vie  
ami âme amen  
et qui me laissent là, toujours en manque d'eux  
ami âme amen

et ce grand oiseau blanc, inconnu des parages  
ami âme amen  
est venu par trois fois, voler sur ma maison  
ami âme amen  
et l'été a passé et moi je l'ai maudit  
ami âme amen  
pour le froid, le silence pour ceux qui sont partis  
ami âme amen

les saisons s'en viennent et les saisons s'en vont  
ami âme amen  
comme de vieux amis et mon âme  
ami âme amen  
l'amitié, l'amour, la mort  
ami âme amen  
se mêlent souvent sans trop d'efforts  
ami âme amen  
ami âme amen<sup>2</sup>

(Yacoub, n. d.-a)

Поступове розгортання сюжету відображає прийняття втрати, яка, зрештою, стає набуттям. Адже, як демонструє фінальна строфа, цей болісний досвід приносить нове розуміння реальності, а з ним — і позірне повернення до вихідної рівноваги, що формально увиразнене через майже дослівний перегук перших дистихів початку та фіналу:

les saisons s'en viennent  
et les saisons s'en vont  
ami âme amen  
*comme de vieux amis  
de mon âme*  
ami âme amen <...>

пори року приходять  
і пори року минають  
друг душа амінь  
*наче старі друзі  
моєї душі,*  
друг душа амінь <...>

les saisons s'en viennent  
et les saisons s'en vont  
ami âme amen  
*comme de vieux amis  
et mon âme*  
ami âme amen

пори року приходять  
і пори року минають,  
друг душа амінь  
*наче старі друзі  
і моя душа<sup>3</sup>,*  
друг душа амінь

(Yacoub, n. d.-a)

У підсумку: поезія презентує не хаотичний плин свідомості, а сформований спогад, намагання осягнути пережиту особисту катастрофу через зосереджене, проте не звільнене від емоцій

[жану-п'єру арну]

пори року приходять і пори року минають  
друг душа амінь  
наче старі друзі моєї душі,  
друг душа амінь  
які приносять із собою тепло і життя,  
друг душа амінь  
і які мене тут залишають, завжди сумувати за ними  
друг душа амінь

і той великий білий птах, незнаний у наших краях  
друг душа амінь  
тричі пролітав над моїм будинком  
друг душа амінь  
і літо минуло і я прокляв його  
друг душа амінь  
за холод, за тишу, за тих, хто пішов  
друг душа амінь

пори року приходять і пори року минають,  
друг душа амінь  
наче старі друзі і моя душа,  
друг душа амінь  
дружба, любов, смерть  
друг душа амінь  
часто змішуються без особливих зусиль  
друг душа амінь  
друг душа амінь

міркування, тобто художнє дослідження складного емоційного стану, викликаного зіткненням зі смертю.

Така особливість інтерпретації однієї з вічних тем уже сама по собі сигналізує про явну наближеність твору французького автора ХХІ століття до парадигми метафізичної поезії, яка, за влучним виразом Ентоні Лоу «думає і відчуває водночас, і то — глибоко» (Low, 1978, p. 23). Разом із тим формальні й змістові особливості твору відображають міркування Якуба про сутність поезії взагалі, цитоване в рецензії М. Клері на альбом «Про природу речей»: «Я наполягаю на тому, що для мене поезія — це не лише версифікація, але спосіб вираження, передані емоції» (Cléry, n. d.).

Відсутність в аналізованому творі головного технічного маркера течії, метафізичних концептів (оксиморонних метафор), не дає підстав визнати «друг: душа: амінь» власне метафізичною поезією. Проте сума інших важливих ознак характеризує цей текст як поезію близько споріднену з відповідною парадигмою на світоглядному, тематичному, а надто — стилістичному рівнях, що, своєю чергою, допомагає побачити тут розвиток характерних тенденцій і зауважити новації в опрацюванні магістральної для авторів-метафізиків теми смерті й часу.

<sup>2</sup> У цитуваннях оригінального твору збережено авторську орфографію і пунктуацію.

<sup>3</sup> Курсив мій. — Т. Р.

До світоглядних характеристик метафізичної поезії в цьому творі належать передовсім чіткий фокус на духовному елементі людської натури та динамічне потрактування «реалій особливого ґатунку» (Smith, 1974, р. 274): смерті, життя, навіть душі, — яке оприявнює сталу тенденцію цієї літературної течії до загострення інтерпретацій у пошуках найвищого ґрадуса експресії. Редуктивні художні стратегії, до яких удається Якуб для вирішення цих творчих завдань — економія засобів вираження, принцип передачі драматичного через граматичне, — закріплюють «друг: душа: амінь» у метафізичній парадигмі, демонструючи водночас яскраві авторські інновації.

Приміром, динаміка і драматизм кульмінаційного образу другої строфи, метафори смерті як хижого птаха, який раптово вихоплює здобич, максимально увиразнюються через поєднання лаконічності з багатозначністю поетичного слова. Гра сенсів у фразі «et ce grand oiseau blanc inconnu des parages / est venu par trois fois voler sur ma maison / і цей великий білий птах, незаний у наших краях, тричі пролітав (тричі з'являвся, щоби красти) над моєю домівкою» (Yacoub, n. d.-a) спирається на полісемантичність французького дієслова «voler», що означає як «літати», так і «красти, викрадати», а в контексті рефлексії особистої втрати об'єднує ці значення.

Повноцінна метафорична візуалізація смерті в переломний момент ліричного сюжету згодом доповнюється низкою прозорих метонімії («холод, тиша, ті, хто пішов») (Yacoub, n. d.-a), які, зрештою, теж зводяться до прощального «амінь». Так само й інші складні та суперечливі реалії в художньому просторі твору зведені до найважливіших для поета проявів, тому дружба стає тут метонімією життя, а душа — метонімією людини. Для увиразнення та фіксації цих семантичних акцентів слова «друг, душа, амінь» не лише винесені в назву, а й повторюються після кожного рядка, надійно утримуючи ці поняття в полі читацької уваги.

З тією ж метою Якуб посилює багатозначність та експресію графічно, за допомогою засобів пунктуації, оприявнюючи інноваційну реалізацію принципу передачі драматичного через граматичне порівняно з традиційною для метафізичної поезії грою значень часових дієслівних форм.

Неконвенційна пунктуація істотно сприяє активізації читацької уваги та заохочує аудиторію до інтерпретаційної співпраці з автором. Разом із тим такий прийом позиціонує друковану, текстову версію «друг: душа: амінь» як твір мономедійний, але експліцитно мультимодальний, де художня стратегія передбачає динамічну взаємодію лінгвістичного і графічного модусів вираження, а вилучення чи трансформація одного з них істотно впливає на сенс (Vogobuova, 2022, р. 93).

На сайті митця опубліковані дві текстуально ідентичні версії твору<sup>4</sup>, між якими, однак, існують важливі пунктуаційні відмінності. У тексті з розділу «Поезії» (Yacoub, n. d.-a) коми розставлені спорадично, але між словами «ami âme amen» жодних розділових знаків немає. Натомість у тексті з розділу «Продукція» (версія з альбому «Я бачу, до чого йдеться») (Yacoub, n. d.-b) двокрапки між словами «ami : âme : amen» — єдиний розділовий знак у цілому творі.

Цей графічний нюанс наочно демонструє, як із використанням одного семіотичного ресурсу (стилістичного засобу) можна створити справжній вибух сенсів, поєднавши глибину і багатозначність змісту з лаконічністю форми. За правилами французької пунктуації, двокрапка — це розділовий знак, за допомогою якого в речення вводиться перелік, цитата або ж пояснення чи обґрунтування тверджень, висловлених раніше (Larousse, n. d.). Таким чином, написання: «ami : âme : amen» позиціонує кожне з цих понять-метонімії (друг: душа: амінь) як своєрідне тлумачення попереднього, оприявнює динамічний зв'язок між ними, а з тим — і характерне для метафізичної поезії процесуальне розуміння феноменів, які сполучають матеріальний і духовний плани людського існування (дружби / життя, душі, смерті), що метафорично візуалізується в тексті через традиційні образи зміни пір року, польоту, метаморфози (безперешкодного змішування, перетікання, переплетіння).

Варто відзначити й те, що змалювання людської душі як динамічної та мінливої, уподібнення її до природних циклів («пори року приходять і пори року минають / наче старі друзі і моя душа») (Yacoub, n. d.-a) у контексті історії метафізичної поезії постає радикальним загостренням інтерпретацій, адже віра в сталість духовного порівняно з минулим тілесним — одне з найстійкіших переконань представників течії, яке похитнулося лише в окремих митців ХХ століття, про що свідчить творчість іспанців Бласа де Отеро і Хосе Луїса Кано, де духовний елемент людського ества візуалізується об'язом піни (Рязанцева, 2014, р. 251–252).

Утім, як демонструє перформативна версія «друг: душа: амінь», інтерсеміотичний переклад лише підкреслює визнання важливості й цінності душі, закріплюючи цей образ як семантичне осердя твору засобами просодії (мелодики, сили вимови, пауз тощо) та жестикуляції.

Відеозапис виступу Якуба в супроводі чоловічого вокального ансамблю 8 червня 2008 року в паризькому «Кафе де ла Данс» зафіксував акапельне виконання, витримане в стилістиці релігійних піснеспівів (Yacoub, n. d.-a; kalinancy, 2008). Така інтерпретація, що позиціонує «друг: душа: амінь» як твір духовного, молитовного характеру, суголосна композиційному рішенням в тексті

<sup>4</sup> За винятком слова «mais / але» на початку фінальної строфи в другій версії (Yacoub, n. d.-b).

«Найпростіших речей», де ця поезія входить до розділу «Літургії» (Yacoub, n. d.-d).

Діалог соліста, який веде мелодію й виконує основний текст, і хору, який виконує лише рефрен після кожного рядка, конкретизує релігійні конотації твору, уподібнюючи «друг: душа: амінь» до літанії, короткої діалогованої молитви-прохання. Але поезія Якуба — це не пряме звернення до вищих сил. Попри формальну подібність «друг: душа: амінь» за своїм змістом наближається до молитви хіба що як свідчення персонального містичного досвіду, нового розуміння реальності, здобутого через раптове зіткнення зі смертю.

Зміст такого одкровення, як було показано вище, декларується в тексті вербально («дружба, любов, смерть / ...часто змішуються без особливих зусиль») і дорозкривається графічно, засобами пунктуації, тобто завдяки використанню ще одного семіотичного ресурсу («друг: душа: амінь») (Yacoub, n. d.-b). Однак уповні досягнути семантику цього твору можна лише з урахуванням його перформативної, пісенної версії, у якій завдяки акапельному варіанту виконання зберігається мономедійність, проте розбудовується мультимодальність, відбуваються подальше розширення і трансформація палітри семіотичних ресурсів.

Аудіальна репрезентація, зсув усередині однієї знакової системи (O'Halloran et al., 2016, par. 5), що трансформує письмове мовлення в усне, оприявнює ті семантичні нюанси поезії, які, цілком імовірно, могли би залишитись непоміченими в її візуальній репрезентації (надрукованому тексті).

За допомогою динамічного й агогічного акцентування, тобто через виокремлення слів шляхом посилення або зменшення гучності й тривалості їх звучання в співі, Якуб демонструє основні семантичні вузли (життя / дружба, душа, смерть) і додатково маркує їх жестикуляційно (kalinancy, 2008, 00:00:26; 00:00:43; 00:01:11–00:01:15; 00:01:20), двічі проставляючи найвиразніший драматичний наголос на слові «душа» в першій та в останній строфах (kalinancy, 2008, 00:00:03–00:00:05; 00:01:05–00:01:07).

Цезури в співі дають можливість зауважити в першому рядку заключного дистиха семантичну гру на основі омофонії, також скеровану на увиразнення центрального образу твору. Невеликі паузи між: «l'amitié, l'amour, la mort» (\la.mi.tje\, \la.muiv\, \la.mɔv\ (kalinancy, 2008, 00:01:11–00:01:15) роблять помітнішим фонетичний повтор, ідентичний склад \lam\ на початках усіх трьох слів, що є омофоном слова «l'âme» \lam\ — «душа». Оприявнюючи спільний елемент усіх трьох понять, такий прийом висвітлює потрактування людської душі як ланки з'єднання, каналу взаємодії цих реалій.

Крім того, вокальне акцентування перетворює перелік: «l'amitié, l'amour, la mort» (дружба, кохання, смерть) (kalinancy, 2008, 00:01:11–00:01:15) на висхідний триколон (лат. tricolon crescens), тричленну риторичну фігуру, що підкреслює пос-

тупове зростання значущості, а наразі — драматичної напруги в сприйнятті перелічуваних понять.

Таким чином, саме особливості авторського виконання розставляють необхідні емоційні акценти, остаточно фіксують ключовий образ та увиразнюють механіку взаємодії «реалій особливого ґатунку» в цьому творі, пропонуючи, сказати б, стереоскопічну візію динамічної метафорики Якуба.

### Висновки та перспективи подальших студій.

Результати здійсненого аналізу можна підсумувати в кількох тезах.

Поезія Габрієля Якуба «друг: душа: амінь» — це мультимодальний твір, близько споріднений із метафізичною парадигмою за сумою світоглядних і стилістичних ознак. Інтерсеміотичний переклад як рушій закріплення та увиразнення провідних семантичних вузлів поезії, зміст якої розкривається повноцінно лише у взаємодії текстової та перформативної версій, свідчить про плідність залучення до інтерпретації ключових метафізичних тем творчих практик, де сенсотворення базується на трансформації та розширенні палітри семіотичних ресурсів.

У контексті метафізичної поезії художня стратегія французького митця демонструє низку традиційних потрактувань (примат духовного первня людської природи, процесуальний характер «реалій особливого ґатунку») і прийомів (полісемантичність як інструмент підвищення драматичної напруги), оприявнює важливі змістові та формальні новації, передовсім — динамічне потрактування душі та використання засобів пунктуації для передачі драматичного через граматичне в тексті з додатковим акцентуванням семантичних нюансів шляхом інтерсеміотичного переладу в перформативній версії.

Ефективне використання подібних практик у сучасній інтерпретації однієї з ключових тем метафізичної поезії свідчить про адаптивність цієї течії та відкриває нові перспективи для її літературознавчих і культурологічних досліджень, передовсім компаративного та міждисциплінарного спрямування.

### Покликання

- Ассман, А. (2012). *Простори спогаду: форми та трансформації культурної пам'яті* (К. Дмитренко, Л. Доронічева, & О. Юдін, пер. з нім.). Ніка-Центр.
- Рязанцева, Т. (2014). *Стихія в системі: європейська метафізична поезія XVII — першої половини XX століття: Мотивно-тематичний комплекс, поетика, стилістика*. Ніка-Центр.
- Choutet, A. (2016). *Malicorne*. Le Mot et le reste.
- Cléry, M. (n. d.). Gabriel Yacoub... le dernier des poètes? [Review of the album *de la nature des choses*, by G. Yacoub]. *gabrielyacoub.com*. <http://www.gabrielyacoub.com/fr/disque/presse.php?idAlbum=33>
- Larousse. (n. d.). Deux-points. In *Dictionnaire de français Larousse*. <https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/deux-points/24913>
- Fougère, S., & Hamon, S. (2025, 25 janvier). Gabriel YACOURB : sa chanson est dite. *Rythmes croisés. Musiques de traverses et de traditions*. <https://rythmes-croises.org/gabriel-yacoub-sa-chanson-est-dite>

- Guillén, C. (2005). *Entre lo uno y lo diverso: Introducción a la literatura comparada (Ayer y hoy)*. Marcial Pons / Tusquets Editores.
- kalinancy. (2008, December 14). *GABRIEL YACOB (Ami Ame Amen)* [Video]. YouTube. [https://youtu.be/IHNcLvXEKyg?si=\]2k0s6Xu0TTC6kN\\_](https://youtu.be/IHNcLvXEKyg?si=]2k0s6Xu0TTC6kN_)
- Kemper, M. (2013, 31 octobre). Prémilhat 2013: Yacoub, l'incroyable folk-singer. *NosEnchanteurs*. <https://www.nosenchanteurs.eu/index.php/2013/10/31/premilhat-2013-yacoub-lincroyable-folk-singer>
- Low, A. (1978). Metaphysical poets and devotional poets. In M. A. di Cesare (Ed.), *George Herbert and the seventeenth century religious poets: Authoritative texts, criticism* (pp. 221–232). W. W. Norton.
- Moll, M. (2000). French Folk cooking slowly. Gabriel Yacoub: From Malicorne times to an acoustic songwriter programme. *Folk-World*, 14. <https://www.folkworld.eu/14/e/yacoub.html>
- O'Halloran, K. L., Tan, S., & Wignell, P. (2016). Intersemiotic translation as resemiotisation: A multimodal perspective. *Signata*, 7, 199–229. <https://doi.org/10.4000/signata.1223>
- Profondément humain et touchant. (2004, novembre — décembre). [Review of the album *je vois venir...*, by G. Yacoub]. *gabrielyacoub.com*. <http://www.gabrielyacoub.com/en/disque/presse.php?idAlbum=30>
- Robine, M., Pariselle, E., Yacoub, G. et al. (Auts.), Ragon, M. (Pref.). (1994). *Anthologie de la chanson française : la tradition : des trouvères aux grands auteurs du XIXème siècle*. Albin Michel.
- Rouvière, V. (2002). *Le mouvement folk en France (1964–1981)* (Master's thesis, Modal / FMDT).
- Smith, J. (1974). On metaphysical poetry. In *Shakespearean and other essays* (pp. 262–278). Cambridge University Press.
- Touhet, M. (2004, 13–19 novembre). L'originalité est de mise. [Review of the album *je vois venir...*, by G. Yacoub]. *gabrielyacoub.com*. <http://www.gabrielyacoub.com/en/disque/presse.php?idAlbum=30>
- van Leeuwen, T. (2005). *Introducing social semiotics*. Routledge. <https://doi.org/10.4324/9780203647028>
- Vorobyova, O. (2022). Multimodality and transmediality in Kamal Abdulla's short fiction: a cognitive-emotive interface. *Cognition, Communication, Discourse*, 24, 91–102. <https://doi.org/10.26565/2218-2926-2022-24-07>
- Warnke, F. J. (1971). Metaphysical poetry and the European context. In *Metaphysical poetry* (pp. 261–276). Indiana University Press.
- Yacoub, G. (1986). *Les instruments de musique populaire et leurs anecdotes*. MA Éditions.
- Yacoub, G. (1999). *Brendan et les musiques celtiques*. Gallimard.
- Yacoub, G. (2002). *Les choses les plus simples*. C. Pirot Éditions.
- Yacoub, G. (2015). Magie & mythes dans la chanson traditionnelle. In A.-F. Ruaud (Ed.) *Panorama illustré de la fantasy & du merveilleux* (pp. 591–595). Les Moutons Électriques.
- Yacoub, G. (2019). *Je resterai ici: Chroniques subjectives et aléatoires du Boischaud-Sud en Bas-Berry*. Le Roseau Éditions.
- Yacoub, G. (2025). *La tradition* [Album]. EPM Musique.
- Yacoub, G. (n. d.-a). *ami âme amen*. *gabrielyacoub.com*. <http://www.gabrielyacoub.com/fr/poemes.php>
- Yacoub, G. (n. d.-b). *ami : âme : amen*. *gabrielyacoub.com*. <http://www.gabrielyacoub.com/fr/disque/titre.php?idTitre=279>
- Yacoub, G. (n. d.-c). *Biographie*. *gabrielyacoub.com*. <http://www.gabrielyacoub.com/fr/biographie.php>
- Yacoub, G. (n. d.-d). *Les choses les plus simples* [Livre]. *gabrielyacoub.com*. <http://www.gabrielyacoub.com/fr/disque/credits.php?idAlbum=28>
- References (translated and transliterated)**
- Assmann, A. (2012). *Prostory spohadu: Formy ta transformatsii kulturnoi pamiati* [Spaces of memory: Forms and transformations of cultural memory] (K. Dmytrenko, L. Doronicheva, & O. Yudin, Trans.). Nika-Tsentr.
- Choutet, A. (2016). *Malicorne*. Le Mot et le reste.
- Cléry, M. (n. d.). Gabriel Yacoub... le dernier des poètes? [Gabriel Yacoub... the last of the poets?] [Review of the album *de la nature des choses*, by G. Yacoub]. *gabrielyacoub.com*. <http://www.gabrielyacoub.com/fr/disque/presse.php?idAlbum=33>
- Larousse. (n. d.). Deux-points [Colon]. In *Dictionnaire de français Larousse*. <https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/deux-points/24913>
- Fougère, S., & Hamon, S. (2025, January 25). Gabriel YACOB : sa chanson est dite [Gabriel YACOB: his song is said]. *Rythmes croisés*. <https://rythmes-croises.org/gabriel-yacoub-sa-chanson-est-dite>
- Guillén, C. (2005). *Entre lo uno y lo diverso: Introducción a la literatura comparada (Ayer y hoy)* [Between one and many: an introduction to comparative literature (Yesterday and today)]. Marcial Pons/Tusquets Editores.
- kalinancy. (2008, December 14). *GABRIEL YACOB (Ami Ame Amen)* [Video]. YouTube. [https://youtu.be/IHNcLvXEKyg?si=\]2k0s6Xu0TTC6kN\\_](https://youtu.be/IHNcLvXEKyg?si=]2k0s6Xu0TTC6kN_)
- Kemper, M. (2013, October 31). Prémilhat 2013: Yacoub, l'incroyable folk-singer. *NosEnchanteurs*. <https://www.nosenchanteurs.eu/index.php/2013/10/31/premilhat-2013-yacoub-lincroyable-folk-singer>
- Low, A. (1978). Metaphysical poets and devotional poets. In M. A. di Cesare (Ed.), *George Herbert and the seventeenth century religious poets: Authoritative texts, criticism* (pp. 221–232). W. W. Norton.
- Moll, M. (2000). French Folk cooking slowly. Gabriel Yacoub: From Malicorne times to an acoustic songwriter programme. *Folk-World*, 14. <https://www.folkworld.eu/14/e/yacoub.html>
- O'Halloran, K. L., Tan, S., & Wignell, P. (2016). Intersemiotic translation as resemiotisation: A multimodal perspective. *Signata*, 7, 199–229. <https://doi.org/10.4000/signata.1223>
- Profondément humain et touchant. (2004, November–December). [Review of the album *je vois venir...*, by G. Yacoub]. *gabrielyacoub.com*. <http://www.gabrielyacoub.com/en/disque/presse.php?idAlbum=30>
- Riazantseva, T. (2014). *Stykhiia v systemi: Yevropeiska metafizychna poeziia XVII — pershoi polovyny XX stolittia: Motyvno-tematychnyi kompleks, poetyka, stylistyka* [Elements in system: European metaphysical poetry of the 17<sup>th</sup> — early 20<sup>th</sup> c.: themes, poetics, and style]. Nika-Tsentr.
- Robine, M., Pariselle, E., Yacoub, G. et al. (Auts.), Ragon, M. (Pref.). (1994). *Anthologie de la chanson française : la tradition : des trouvères aux grands auteurs du XIXème siècle* [Anthology of French song: the tradition: from the troubadours to the great authors of the 19th century]. Albin Michel.
- Rouvière, V. (2002). *Le mouvement folk en France (1964–1981)* [The folk movement in France (1964–1981)] (Master's thesis, Modal / FMDT).
- Smith, J. (1974). On metaphysical poetry. In *Shakespearean and other essays* (pp. 262–278). Cambridge University Press.
- Touhet, M. (2004, November 13–19). L'originalité est de mise [Originality is key]. [Review of the album *je vois venir...*, by G. Yacoub]. *gabrielyacoub.com*. <http://www.gabrielyacoub.com/en/disque/presse.php?idAlbum=30>
- van Leeuwen, T. (2005). *Introducing social semiotics*. Routledge. <https://doi.org/10.4324/9780203647028>
- Vorobyova, O. (2022). Multimodality and transmediality in Kamal Abdulla's short fiction: a cognitive-emotive interface. *Cognition, Communication, Discourse*, 24, 91–102. <https://doi.org/10.26565/2218-2926-2022-24-07>
- Warnke, F. J. (1971). Metaphysical poetry and the European context. In *Metaphysical poetry* (pp. 261–276). Indiana University Press.
- Yacoub, G. (1986). *Les instruments de musique populaire et leurs anecdotes* [Popular musical instruments and their stories]. MA Éditions.
- Yacoub, G. (1999). *Brendan et les musiques celtiques* [Brendan and Celtic music]. Gallimard.
- Yacoub, G. (2002). *Les choses les plus simples* [The simplest things]. C. Pirot Éditions.
- Yacoub, G. (2015). Magie & mythes dans la chanson traditionnelle [Magic & myths in traditional song]. In A.-F. Ruaud (Ed.) *Panorama illustré de la fantasy & du merveilleux* (pp. 591–595). Les Moutons Électriques.
- Yacoub, G. (2019). *Je resterai ici: Chroniques subjectives et aléatoires du Boischaud-Sud en Bas-Berry* [I will stay here: Subjective and random chronicles of southern Boischaud in Bas-Berry]. Le Roseau Éditions.
- Yacoub, G. (2025). *La tradition* [Album]. EPM Musique.
- Yacoub, G. (n. d.-a). *ami âme amen*. *gabrielyacoub.com*. <http://www.gabrielyacoub.com/fr/poemes.php>
- Yacoub, G. (n. d.-b). *ami : âme : amen*. *gabrielyacoub.com*. <http://www.gabrielyacoub.com/fr/disque/titre.php?idTitre=279>
- Yacoub, G. (n. d.-c). *Biographie*. *gabrielyacoub.com*. <http://www.gabrielyacoub.com/fr/biographie.php>
- Yacoub, G. (n. d.-d). *Les choses les plus simples* [The simplest things] [Book]. *gabrielyacoub.com*. <http://www.gabrielyacoub.com/fr/disque/credits.php?idAlbum=28>

**Tetiana Riazantseva**

Shevchenko Institute of Literature of the NAS of Ukraine, Ukraine

**“AMI : ÂME : AMEN” BY GABRIEL YACOB:  
INTERSEMIOTIC TRANSLATION IN THE INTERPRETATION  
OF THE KEY THEME OF METAPHYSICAL POETRY**

This article represents an attempt to examine the oeuvre of the contemporary French author Gabriel Yacoub from a literary studies perspective. The subject of the study is the artistic features of his poem *ami : âme : amen*, its performative version, and the significance of the interaction between these versions in revealing the full meaning of the work. The analysis of this multimodal text, in which meaning-making relies on the transformation and expansion of semiotic resources, demonstrates the role of intersemiotic translation in interpreting the theme of death and time. The study aims to place the poem within the paradigm of metaphysical poetry by examining its formal, structural, functional, and semantic characteristics; to specify the features of intersemiotic translation in transforming the textual version into its performative form; and to determine the role of such translation in shaping and foregrounding semantic emphases and intensifying dramatic tension in the interpretation of the key theme of metaphysical poetry.


The research employs descriptive and comparative-historical methods, close reading, and elements of semiotic analysis. A comprehensive philological analysis of the textual version identifies both traditional and innovative elements of the author's artistic strategy. The formal features of the performative form, the mechanisms and functions of intersemiotic translation are outlined, and the interaction between versions is shown to contribute to the full disclosure of the poem's meaning. The study finds that the absence of metaphysical conceits does not allow Yacoub's poem to be defined as metaphysical poetry proper. Nevertheless, it exhibits features closely related to the metaphysical paradigm at ideological, thematic, and stylistic levels. The text demonstrates the development of characteristic tendencies and innovations in the interpretation of death, central to metaphysical poetry. Intersemiotic translation reinforces the key image (the human soul) and foregrounds emotional emphases, contributing to the disclosure of semantic details. The use of such practices in the interpretation of the key theme of metaphysical poetry demonstrates the adaptability of this trend and opens new perspectives for literary studies, particularly in the field of comparative research.

*Keywords:* Gabriel Yacoub; metaphysical poetry; interpretation; intersemiotic translation.

*Стаття надійшла до редколегії 25.04.2026  
Прийнято до публікації 22.06.2026  
Опубліковано 30.06.2026*

<https://doi.org/10.28925/2311-259x.2026.2.4>  
УДК 821.161.2-93.09:82-312.91

**Наталія Дев'ятко**

Дніпровська академія неперервної освіти  
вул. Володимира Антоновича, 70, Дніпро, 49006, Україна  
 <https://orcid.org/0000-0003-0162-1194>  
natalia\_ptah@ukr.net

## ХУДОЖНЯ МОДЕЛЬ ОПОРУ ТИРАНІЇ В КАЗКОВОМУ ФЕНТЕЗІ САШКА ДЕРМАНСЬКОГО (на матеріалі повістей «Король буків, або Таємниця Смарагдової Книги» та «Царство Яблукарство»)

У статті досліджено художню модель світу опору тиранії в казковому фентезі Сашка Дерманського на матеріалі повістей «Король буків, або Таємниця Смарагдової Книги» та «Царство Яблукарство». Актуальність роботи зумовлена потребою осмислення анти-тоталітарного потенціалу сучасної української літератури для дітей і юнацтва, зокрема в умовах поєднання казкової жанрової форми з дистопійними, воєнними й етично напруженими смислами. Предметом дослідження є механізми художнього моделювання тиранії та опору в межах казкового фентезі. Проблема статті полягає у виявленні жанрової напруги між ігровою природою казки й системним зображенням тоталітарного зла, яке в аналізованих текстах постає не лише як персоніфікований антагоніст, а як інституціоналізований репресивний лад, що охоплює політичну організацію, колективну пам'ять, мовні практики, соціальні ролі та етичні засади буття.

Методологічну основу дослідження становить міждисциплінарний підхід, який поєднує міфопоетичний, жанровий і структурно-семіотичний аналіз з елементами психологічної та аксіологічної інтерпретації. Для осмислення ініціальних моделей і глибинних трансформацій персонажів залучено концепцію ініціації М. Еліаде та вчення К.-Г. Юнга про архетип Тіні. Порівняльний аналіз дав змогу розглядати обидві повісті як варіації єдиного нарративного інваріанта опору тиранії.

У результаті дослідження встановлено, що в повісті «Король буків...» реалізується модель «казкової дистопії пам'яті», де визвольна дія пов'язана з відновленням історичної та онтологічної норми через контрпам'ять і сакральні артефакти. У «Царстві Яблукарстві» цей інваріант трансформується в ближчому для читача хронотопі, акцентуючи процеси дегуманізації, конформізму та моральної корозії особистості в умовах тривалого тоталітарного тиску. Особливу увагу приділено аксіологічній тріаді Гідність — Пам'ять — Сила як етичному ядру опору та передумові збереження суб'єктності.

Наукова новизна статті полягає в системному аналізі балансу між ігровим началом казкового фентезі та ініціальним потенціалом нарративу, а також у розгляді аналізованих повістей як єдиного концептуального комплексу.

*Ключові слова:* казкове фентезі; художня модель світу; тиранія; ініціація; дистопія; міфопоетика; українська література для дітей та юнацтва.

**Постановка проблеми.** Художня модель світу у творчості Сашка Дерманського, зокрема в повістях «Король буків, або Таємниця Смарагдової Книги» та «Царство Яблукарство», вирізняється чіткою внутрішньою логікою: порушення онтологічної рівноваги в межах чарівного світу призводить до деструктивних змін у сфері етики, пам'яті та суб'єктності персонажів.

Попри відмінність хронотопів і сюжетних стратегій обидві повісті демонструють спільний нарративний інваріант — модель світу опору тиранії, у межах якої казковий простір стає полем етичного та екзистенційного протистояння і поступового відновлення зруйнованої норми. Водночас така модель є нетипово складною для жанру казки: замість традиційної бінарної опозиції Добра і Зла тиранія постає не лише в образі окремого антаго-

ніста, а як розгалужена система контролю над пам'яттю, мовою та насильством. Саме це зближує казкове фентезі з дистопійним дискурсом і створює напругу між жанровою формою та ідейним змістом творів.

Попри наявність наукових розвідок, присвячених творчості О. Дерманського, ранні повісті «Король буків...» і «Царство Яблукарство» досі залишаються недостатньо осмисленими саме в аспекті моделювання опору тиранії у форматі казкового фентезі, що й визначає актуальність цього дослідження.

**Аналіз останніх досліджень і публікацій.** Теоретичну основу дослідження становлять праці, присвячені проблемам міфу, архетипу та художнього психологізму. У контексті міфопоетичного аналізу ключовою є праця К. Армстронг, у якій

простежено еволюцію міфу як способу осмислення людського буття. Розуміння ініціального потенціалу художньої творчості спирається на концепції М. Еліаде, тоді як аналіз деструктивних аспектів психіки та природи зла — на вчення К.-Г. Юнга про архетип Тіні. Методологічним орієнтиром у дослідженні взаємодії літератури та психоаналізу служать праці Н. Зборовської.

У міжнародному літературознавстві суміжні аспекти заявленої проблеми найчастіше розроблялись у контексті дитячої та юнацької дистопійної літератури, а також фантастики для дітей і підлітків. Дослідники звертали увагу на зростання культурної й освітньої значущості YA-дистопії у XXI столітті, її здатність моделювати світоглядні реакції на кризові суспільні процеси (Ames, 2013), а також на репрезентацію спротиву як здатності розпізнавати й долати системи влади, що підпорядковують особистість (Lee & Alexander, 2017). Особливе значення для цього дослідження має праця К. Кокорські, у якій фантастичну літературу для дітей і юнацтва розглянуто як простір художнього осмислення боротьби з тиранією, неправомірною владою, війною та моральним вибором молодих героїв (Kokorski, 2020). Натомість Д. Ділман аналізує дистопійний наратив як форму спротиву авторитарним структурам, зосереджуючи увагу на ролі пам'яті, контрнарративу та викриття офіційної пропаганди (Dillman, 2020). У ширшому культурно-політичному вимірі дистопійні наративи зараз розглядаються і як чинник формування політичної уяви та ставлення до інституційного насильства (Jones & Paris, 2018). У цьому контексті повісті О. Дерманського також можуть бути прочитані як тексти, що моделюють спротив не лише персоніфікованому антагоністові, а й інституціалізованому злу, вбудованому в пам'ять, мову, соціальний лад і повсякденні практики.

В українському літературознавстві простежується стійкий інтерес до проблем жанрових трансформацій і міфопоетичних структур. Специфіку ініціальних моделей у казковому наративі досліджує І. Бойцун (2009), тоді як питання комунікативного простору та ідентичності в сучасному фентезі розглядає У. Гнідець (2010). Теоретичні засади масової літератури та її жанрової еволюції системно опрацьовано в працях О. Романенко (2014). Художню специфіку дитячої прози та методологію її вивчення розкрито в працях В. Кизиловой (2013) та Т. Качак (2013). Дотичний до проблематики статті український науковий контекст формують і дослідження сучасної антиутопії та дистопійного дискурсу, зокрема праці О. Андрейчикової (2023) й І. Скляр (2025), у яких акцентовано зв'язок антиутопічних моделей із війною, жорсткою владою, авторитаризмом, тоталітаризмом і кризою національної ідентичності. Водночас дослідження аспектів дистопії та світоглядного опору злу в українській літературі, адресованій юній аудиторії, наразі не мають системного характеру.

Дослідницький інтерес до творчості О. Дерманського переважно зосереджений на трилогії «Чудове Чудовисько»: аналізуються онімний простір (Павлюк, 2020), порівняльні етичні й естетичні моделі (Залужна & Скрипник, 2021), специфіка образного моделювання дійсності (Бакус & Пуніна, 2019) тощо. Значну увагу в цих розвідках приділено бестіарним мотивам і класифікації персонажів.

Водночас більш концептуальними дослідженнями є праці Т. Качак (2015), присвячені проблематиці війни і миру в сучасній українській літературі для дітей та юнацтва, а також І. Бойцун (2011), у яких розглядається міфологічний простір творчості О. Дерманського. Однак в обох випадках об'єктом аналізу виступають твори з казкового циклу про вужа Ониська. По суті, єдина стаття С. Довгалюк (2017), у якій повість «Король буків, або Таємниця Смарагдової Книги» розглядається не побіжно, має переважно прикладний педагогічний характер. Повість «Царство Яблукарство» натомість фігурує здебільшого в переліках сучасних українських книжок без самостійного ідейного аналізу.

**Метою статті** є аналіз художньої моделі світу опору тиранії у двох повістях О. Дерманського як різновидів казкового фентезі, виявлення основних механізмів її побудови (інституціалізації зла, режимів контролю пам'яті й мови, структур опору, балансу ігрового компонента та екзистенційної напруги), а також окреслення жанрової напруги між казковою формою і системним тоталітарним змістом, що наближає ці тексти до дистопійного дискурсу.

Для досягнення мети статті поставлено такі завдання: 1) обґрунтувати теоретичні підходи та робочі критерії аналізу жанрової напруги між казковим фентезі й тоталітарною тематикою; 2) проаналізувати механізми конструювання тиранії та опору в повісті «Король буків...» як моделі «казкової дистопії пам'яті»; 3) проаналізувати механізми конструювання тиранії та опору в повісті «Царство Яблукарство» як модифікації цього інваріанта в ближчому хронотопі; 4) узагальнити результати порівняльного аналізу, зокрема роль мовно-стилістичної гри в збереженні або послабленні міфопоетичної цілісності світу та світоглядного потенціалу текстів.

**Методи дослідження.** У статті застосовано комплексний міждисциплінарний підхід, що поєднує міфопоетичний, жанровий і структурно-семіотичний аналіз із елементами психологічної та аксіологічної інтерпретації. Для осмислення ініціальних моделей та архетипних структур залучено концепції К.-Г. Юнга і М. Еліаде; аналіз художнього моделювання тиранії та опору ґрунтується на наративному і культурологічному прочитанні тексту. Порівняльний метод дав змогу виявити інваріант художньої моделі світу в обох повістях, а текстуальний аналіз — простежити функціонування мовно-стилістичної гри в межах казкового фентезі.

**Виклад основного матеріалу.** Можливості казкового тексту здійснювати анти тоталітарний та антиімперський вплив часто суттєво недооцінюються в тоталітарних і посттоталітарних суспільствах. У Баран (Гнідець) однією з перших в українському науковому дискурсі звернула увагу на тісний зв'язок між формуванням ідентичності та подоланням тоталітаризму на світоглядному рівні — процесом, який може реалізовуватись і в соціальному просторі, і в художній літературі, незалежно від віку її аудиторії. Дослідниця наголошує, що цей механізм актуалізувався як відповідь на «комунікативну кризу постмодерного світу, яка зумовила пошук самості у процесі глобалізації проблеми ідентичності» (2010, с. 74). Відтак у сучасному контексті трансформаційний потенціал літератури набуває особливої ваги: вона сприяє не лише подоланню тоталітарної світоглядної «спадщини» і запобіганню відтворенню репресивних моделей у майбутньому, а й осмисленню кризових явищ, пов'язаних із виснаженням постмодерної парадигми.

Національні особливості, осмислені не як сукупність фольклорних маркерів, а як базові аксіологічні константи, що виявляються через вчинки особистості в ситуаціях граничних випробувань, постають дієвим антидотом до маніпулятивних тоталітарних впливів. Як зазначає В. Кизилова, національне в сучасній літературі для дітей і юнацтва може проявлятися «в національній історії й відтворенні сучасності, у символічному віддзеркаленні вітчизняних суспільно-політичних і культурних реалій» (2013, с. 106). Актуалізація міфологічної основи в казковому тексті розширює глибину ініціального досвіду і для персонажів, і для читачів та пояснює, чому у творах О. Дерманського стає можливим формування моделі опору тиранії на життєствердній, етичній основі.

Другим важливим чинником протидії тоталітарному впливу є актуалізація виразної етичної системи, яку читає через художній текст може сприймати як власну ціннісну модель. Етична основа сучасної літератури для дітей і юнацтва неодноразово ставала предметом досліджень Т. Качак. Аналізуючи функції дитячої літератури, дослідниця наголошує, що метою дитячої книжки є «виховувати кращі моральні якості дитини, сприяти формуванню цілісної, всесторонньо розвинутої особистості» (2013, с. 10).

Реалізації цієї мети тривалий час перешкоджала жорстка дидактична стилістика дитячої літератури, однак у сучасному контексті вона поступається стилістиці довіри до юної аудиторії. Однією з характерних ознак сучасного художнього тексту стає створення такого смислового простору, у якому читач отримує можливість самостійно формувати висновки з прочитаного. Ця зміна нарративної стратегії, що поступово закріплюється як норма сучасної літератури для дітей і юнацтва, відкриває можливість повноцінної реалізації ініціального потенціалу твору.

Художня література, що характеризується достатньою сюжетною і психологічною складністю, нерідко функціонує за міфологічною логікою, у межах якої читач проживає власний ініціальний досвід паралельно з героями твору (за М. Еліаде). Інтенсивність цієї внутрішньої трансформації безпосередньо залежить від рівня випробувань і глибини ціннісного вибору персонажів. Цей механізм властивий різним жанрам, однак у казкових формах він має специфічні способи реалізації.

Зв'язок із прадавнім світоглядним міфом актуалізується через синкретичне поєднання сучасної казки з фентезі, що сприяє збереженню ініціального потенціалу наративу. Саме на цю особливість звертає увагу О. Романенко, розглядаючи «казку-міф» як «складні протожанрові структури, які стали джерелом для багатьох творів масової літератури і, водночас, найбільший вплив справили на становлення фентезі, наукової фантастики та її численних жанрових трансформацій» (2014, с. 321).

Найбільш інтенсивні й психологічно складні варіанти ініціації пов'язані з контактом із Тінню (за К.-Г. Юнгом). Тінь не є прямим утіленням Зла, проте безпосередньо корелює з його присутністю в наративі. Протистояння або навіть безпосередній контакт із сильним антагоністом активізує глибинні психологічні процеси в головних героїв, адже в таких ситуаціях вони змушені не лише здійснити етичний вибір, а й зіткнутися з темними сторонами власної особистості.

Поєднуючи філологічну і психологічну перспективи, Н. Зборовська доходить такого висновку: «Вороже зіткнення свідомості з Тінню — умова повноцінної психотерапії, що повинно привести до порозуміння між конфліктуючими сторонами» (2003, с. 136). Кульмінація зіткнення водночас стає кульмінацією ініціального шляху персонажів, залучених до цих складних внутрішніх процесів.

Хоча казка традиційно пропонує найбільш начотну структурований варіант ініціації — через взаємодію героя з Тінню, світоглядно втіленою в образі антагоніста, цей механізм рідко стає об'єктом ґрунтового аналізу. Фантастичні тексти, адресовані дитячій і підліткової аудиторії, часто позбавляють права на психологічну складність, а її наявність у художній структурі залишається непоміченою.

Серед небагатьох винятків варто назвати працю І. Бойцун, присвячену повісті В. Нестайка «В Країні Сонячних Зайчиків», де образ антагоніста Морока прямо окреслено як ініціальний (Бойцун, 2009). Водночас у творах О. Дерманського ініціальний потенціал антагоністів є значно вищим і структурно складнішим.

За спостереженнями К. Армстронг, ініціальні ритуали пов'язані з переживанням граничних випробувань і зіткненням із загрозою смерті, що веде до радикальної трансформації людини (Armstrong, 2005, p. 17). У такому разі читач повертається до міфічного першопочатку і переживає внутрішню трансформацію, яка згодом може істотно

впливати на формування його особистості. Ініціація відбувається через граничне психологічне напруження і подолання внутрішньої загрози руйнації, що безпосередньо пов'язане з актуалізацією міфологічних світоглядних законів у художньому тексті.

Як наголошує К. Армстронг, героїчні міфи ґрунтуються на символічній моделі, у якій герой змушений залишити звичний світ, пройти через темряву та зіткнення зі смертю, і лише після цього повернутись трансформованим (2005, р. 17). Саме тому кульмінаційні точки ініціальних ліній часто припадають на моменти, коли головному героєві загрожує реальна небезпека знищення — фізичного, морального, етичного або на всіх цих рівнях одночасно.

Окреслена теоретична рамка використовується в цій розвідці як інструмент інтерпретації художньої моделі ініціації в повістях О. Дерманського, де архетипна структура випробування, символічної смерті та внутрішнього перетворення реалізується через сюжетну організацію казкового фентезі.

Казка як жанр традиційно ґрунтується на чіткій етичній бінарній опозиції, у межах якої Зло персоніфіковане, локалізоване і зрештою подолане. Навіть у сучасному казковому фентезі для підлітків соціально-психологічні конфлікти зазвичай зводяться до постаті окремого антагоніста, без розгорнутої системи репресій. У класичній моделі казкового світу антагоніст найчастіше виконує функціональну роль і не має тривалого психологічного впливу на головних героїв.

Жанрова логіка казки передбачає мінімальну психологічну складність антагоніста, оскільки поява розгорнутих рефлексій, етичних сумнівів чи складних виборів істотно підвищує віковий поріг аудиторії та виводить текст за межі власне казкового формату. Що вищий рівень психологічної ускладненості персонажів, то виразніше твір структурно наближається до фентезі.

У такій ситуації автор зазвичай обирає одну з двох стратегій: або зберігає базову етичну матрицю казки, яка допомагає чітко розрізняти Добро і Зло та пропонує колективні моделі опору несправедливості й жорстокості, або ж свідомо переводить текст у простір дорослої літератури, де етичні орієнтири можуть бути настільки ускладнені, що інколи спостерігається втрата етичної основи не лише в діях антагоніста, а й у поведінці позитивних персонажів.

При цьому сучасна авторська казка — на відміну від неадаптованого фольклорного першоджерела — прагне максимально завуалювати сцени жорстокості, особливо ті, що пов'язані зі складним психологічним вибором, неоднозначними емоціями, елементами натуралізму. Якщо ж цей внутрішній принцип порушується, активізується глибинний архетипний механізм, який надає таким подіям і образам додаткової смислової та емоційної напруги. У цьому випадку світоглядний

міф компенсує жанрову складність, поглиблює рівень прочитання та актуалізує ініціальні моделі, доступні навіть для читачів відносно юного віку.

Для казки ініціальна лінія не є обов'язковою, на відміну від творів, адресованих підлітковій аудиторії. Водночас у структурному поєднанні жанрів, яким зокрема є казкове фентезі, формується значно складніша модель випробувань і трансформацій, часто без розгорнутої авторської рефлексії або докладного емоційного проживання подій самими персонажами. Така особливість робить текст сюжетно динамічним, але водночас створює ефект подвійного читання.

Складні емоційні стани героїв і пов'язані з ними світоглядні зрушення, не проговорені прямо в тексті, читач зчитує на підсвідомому рівні — через механізм співпереживання й асоціативного проживання подій разом із персонажами. Імовірно, цей ефект зумовлений також особливим енергетичним наповненням твору, джерелом якого є природний світоглядний міф і актуалізовані архетипи, настільки, наскільки цьому сприяє структура казкового тексту.

Щоб уникнути декларативності й показати, як міфопоетична та психологічна логіка ініціації проявляється в соціально-політичних механізмах тиранії, у подальшому аналізі доцільно спиратись на кілька робочих критеріїв:

- ступінь інституціалізації зла (від персоніфікованого антагоніста до репресивного апарату і нормалізації насильства);
- режим контролю пам'яті й мови (витіснення або заміна минулого, деформація мовних практик як інструмент поневолення);
- структура опору (індивідуальна етика героя та колективні механізми солідарності);
- баланс ігрового компонента казкового фентезі й екзистенційної напруги (чи підтримує гумор ініціальну напругу, чи навпаки — «розгерметизує» світ).

Саме через ці параметри обидві повісті розглядатимуться як варіації однієї художньої моделі світу опору тиранії в межах казкового фентезі.

Обрані для аналізу повісті О. Дерманського мають описану вище структурну модель, водночас вирізняючись низкою особливостей, які на початковому етапі розвитку сучасної української літератури для дітей і юнацтва в новому тисячолітті були виразно новаторськими. Повість «Король буків, або Таємниця Смарагдової Книги» опублікована 2005 року, а «Царство Яблукарство» — 2008, у період першого суттєвого піднесення читачького інтересу до сучасної української літератури і формування новітнього літературного канону.

На тлі казкової прози того часу художній світ О. Дерманського, репрезентований у цих двох творах, демонструє принципово іншу логіку побудови. Більшість казкових повістей цього періоду були або суто розважальними, або формально-моралістичними, або ж зазнавали сильного

постмодерного впливу — і на рівні ідей та образів, і на рівні текстових стратегій.

Найвиразніше ця відмінність проявляється в способі змалювання антагоністів та осмисленні образу Зла загалом. Тиранія в аналізованих повістях постає не як індивідуалізоване зло, а як цілісна система, що охоплює політичний устрій, соціальну ієрархію, мовні практики і колективну пам'ять. Саме така системність стає джерелом жанрової напруги: казкова форма змушена вмещувати моделі, характерні для дистопійного або воєнного нарративу. Водночас твори не втрачають власне казкової природи й не потребують жорстких вікових обмежень, що дає можливість зберегти баланс між світоглядним та етичним наповненням і пригодницько-розважальною складовою.

В обох аналізованих повістях О. Дерманського тиранія функціонує як онтологічний злам, що трансформує самі підвалини буття чарівного світу. Узурпація ресурсів (магічних або сакральних), формування репресивного апарату, деградація суб'єктності та культивування страху постають універсальними механізмами тиранічного режиму. Водночас опір у цій моделі не зводиться до фізичного спротиву: йдеться про реставрацію етичної вертикалі, відновлення пам'яті та внутрішньої гідності як передумов визвольної дії, тобто про відтворення того, що тиранія руйнує насамперед. Саме ця логіка уможливіє розгляд обох повістей як єдиного концептуального комплексу.

Подібна динамічна світоглядна система, що спершу зазнає тиску тоталітарних структур, а згодом знаходить у собі ресурси для відновлення й зростання на новому рівні, є особливо значущою для сучасного світу. Через дії активних персонажів, які не лише перемагають Зло, а й осмислюють та емоційно проживають його вплив на власний світогляд, читач засвоює низку ключових світоглядних моделей, проживаючи їх разом із героями твору. Вони перетворюються на особистісне психологічне надбання: передусім це усвідомлення й захист власної гідності, здатність зберігати стійкість під час важких випробувань, прийняття етичних законів буття не як декларації, а як прожитого досвіду боротьби з тоталітарними практиками поневолення та з антагоністом як їхнім носієм. Важливо, що ці процеси відбуваються не лише на рівні окремих персонажів, а мають системний вплив на спільноти, які проходять шлях внутрішнього очищення та відродження.

У повісті «Король буків, або Таємниця Смарагдової Книги» яскраво відображено модель казкової дистопії пам'яті, зокрема її витісненого виміру. Ця складна світоглядна структура трансформує і уявлення про соціум загалом, і позицію індивіда в актуальній реальності.

Експозиція чарівного світу твору розгортається крізь призму випробувань гетерогенних персонажів — бука Гаврика, представника фантастичного народу, і дракониці Джульєтти. Наратив вибудовується навколо опозиції «свобода vs тира-

нія». Щоденний ритуал наповнення ємності субстанцією з магічного Чорного озера маркує стан примусової служби й поневолення, а сам образ озера постає як агресивна стихія та інструмент домінування антагоніста — чаклуна Нарита. Таким чином, узурпація влади тираном трансформує аксіологічну структуру чарівної країни, перетворюючи служіння її мешканців на форму примусової праці в умовах диктатури.

Часопросторова організація твору зумовлена наслідками міфологічного зламу, спричиненого програною війною (ретроспекція в триста років). Автор моделює посттравматичне суспільство, у якому поразка спричинила не лише зміну політичного режиму, а й деградацію магічної ідентичності корінного етносу. Регрес магічних здібностей (втрата драконами можливості вивергати вогонь, перехід фантастичних істот із народів блотів і смаргів до низькостатусних соціальних ролей — садівництва та жебракування) маркує процес онтологічного спотворення світу. Натомість чаклун Нарит вибудовує нову соціальну ієрархію, у якій панівне становище посідають деструктивні сили (представники інших фантастичних народів — песиголовці, тролі, крилуни), а каральні функції делеговано мілітаризованій еліті — відьмакам.

Опозиція «влада vs народ» у тексті реалізується через стан колективної апатії й страху. Дискурс «утраченого золотого віку» підтримується латентною меморіальною культурою — поодинокими згадками про легітимних лідерів (короля Крива і Хранителя Спарта). Проте їхня відсутність в актуальному часовому зрізі та чутки про загибель чи полон підсилюють атмосферу фатального песимізму — характерну ознаку дистопічного нарративу.

Важливо, що в повісті пам'ять функціонує не лише як сукупність історичних згадок про легітимних лідерів, а як умова збереження ідентичності чарівного етносу. Тому дистопія тут набуває меморіального виміру: режим чаклуна Нарита тримається не стільки на прямій силі, скільки на нормалізації забуття, що проявляється у втраті магічних здібностей, деградації соціальних ролей і звуженні горизонту майбутнього до страху та покори.

Попри домінування дистопічних елементів аксіологічний простір твору зберігає потенціал відновлення гармонії завдяки наявності сакрального артефакту — Смарагдової Книги, магічного джерела знання і пам'яті. У міфопоетичній системі О. Дерманського цей об'єкт постає не лише як джерело магічного знання, а і як гарант збереження онтологічної цілісності етносу буків. Збереження Книги королем Кривом маркує тяглість традиції, яка, хоча й перебуває в латентному стані під тиском зовнішнього Зла, залишається фундаментом майбутньої визвольної інтенції.

Наративна стратегія автора актуалізує архетип Обранця й концепт Пророцтва. Категорія Доли в тексті постає не як фатальна неминучість, а як

етичний виклик, що потребує активної волі героя («перший крок»). Таким чином, сюжет розгортається в межах класичного мономіфу, де трьохсотрічне очікування підкреслює телеологічну значущість місії бука Гаврика. Подолання «небуття» Книги символізує перехід від пасивного очікування до активної фази відновлення сакрального порядку — рух, типовий для жанрової структури високого фентезі.

Процес ініціації головних героїв — бука Гаврика і дракониці Джульєтти — розгортається як поступове розкриття їхньої міфологічної долі, про яку самі персонажі на початковому етапі не знають. Відновлення вогнених здібностей Джульєтти символізує початок повернення до життя всього магічного світу. Важливою постаттю в цій структурі є лепрехун Шмигун, який виконує роль медіатора й охоронця сакрального знання (архетип хранителя). Його багаторічне очікування і магічна верифікація героя (зміна кольору щоденника на смарагдовий) підтверджують легітимність Гаврика як наступника короля Крива.

Водночас автор послідовно зміщує акцент із фаталізму на антропоцентричну волю героя. Текст стверджує пріоритет індивідуального вибору над детермінізмом пророцтв. Епістолярний елемент (лист короля Крива) служить інструментом морально-етичного випробування: щоденник стає доступним лише для того, хто ідентифікує себе як «друг» і готовий до активної протидії деструктивним силам. Таким чином, у творі О. Дерманського магічна сила актуалізується не автоматично, а лише через поєднання архаїчного пророцтва та персональної інтенції героя — перехід від пасивного очікування до активної героїчної дії.

Особливе місце в наративній структурі повісті посідає ретроспективний щоденник короля Крива, який виконує не лише емоційно-трагедійну функцію, а й функцію контрпам'яті: він повертає світові наратив про те, яким цей світ був до зламу, і тим самим відновлює критерій норми. У цьому сенсі щоденник постає як меморіальний «архів», що протистоїть тиранії, заснованій на витісненні минулого. Через цей его-документ автор вводить у казкову тканину елементи трагедійного пафосу: опис останнього бою та жертвності правителя маркує етичний максимум героя. Образ магічного Чорного озера в щоденнику концептуалізується як онтологічна деформація — джерело деструктивної енергії та метафорична «рана» на тілі казкового всесвіту, що візуалізує метафізичне коріння Зла.

Поряд із центральними персонажами О. Дерманський вибудовує розгалужену систему допоміжних героїв (горобець Петяка, пугач Понтій), які репрезентують ідею солідарності перед обличчям тиранії.

Концепція протистояння Добра і Зла в аналізованому творі набуває рис психологічного дуалізму. Автор акцентує, що метафізична темрява має інвазивний характер: вона зумовлена насамперед

внутрішньою капітуляцією особистості й лише згодом проектується на зовнішній соціальний устрій. У такій перспективі боротьба за звільнення світу від тиранії чаклуна Нарита постає як похідна від індивідуальної духовної стійкості.

Естетика «темного» в О. Дерманського позбавлена гротескної карикатурності та спрощеності, притаманних традиційній дитячій казці. Чаклун Нарит постає як репрезентант абсолютного тоталітаризму, у межах якого позбавлення суб'єктності доведено до крайності: право на смерть проголошується єдиною формою свободи для пригноблених. Така деструкція гуманістичних цінностей наближає текст до жанрових канонів дистопії.

Цінність світоглядних моделей, інтегрованих у структуру буття двох чарівних світів, описаних у цих повістях, посилюється тим, що вони, з одного боку, можуть сприйматись як цілком самостійні твори, а з другого — утворюють дворівневу спільність. На початку повісті «Царство Яблукарство» згадується «Король буків...» як книга з високою художньою вартістю та особистісною значущістю. На перший погляд це може видаватись авторською самореференцією, проте насправді такий прийом допомагає зрозуміти, яким чином головний герой «Царства...» уже володіє внутрішнім ресурсом для протистояння Злу складнішого рівня, ніж те, що репрезентоване в історії бука Гаврика. Прочитаний текст стає для нього формою опосередкованої ініціації в книжковому світі й забезпечує базову психологічну стійкість, необхідну для зіткнення з реальним, структурованим злом.

Якщо в «Королі буків...» ключовим полем тиранічного контролю постають пам'ять і норма минулого, то в «Царстві Яблукарстві» на перший план виходять механізми дегуманізації та конформізму в ближчому, майже повсякденному хронотопі.

Повість «Царство Яблукарство» репрезентує подальшу еволюцію художнього світу автора, у межах якої придатницька наративна стратегія органічно поєднується з аксіологічними та філософськими підтекстами, а інваріант опору тиранії реалізується в значно ближчому для читача хронотопі.

Головний герой Натан, учень сьомого класу, на початковому етапі є типовим представником сучасного підліткового середовища, чия ідентичність сформована переважно в урбаністичному просторі. Водночас ключовим локусом його ініціації стає сільська місцевість — сакралізований простір «бабусинового подвір'я». Центральним образом-символом у цій системі постає яблуня, яка в межах міфопоетики твору трансформується з елемента повсякденного світу на медіатор між повсякденним досвідом і магічною реальністю.

В основі просторової організації твору лежить стійка антиномія «місто vs село». У межах сучасної української літератури для дітей і юнацтва ця опозиція набуває виразного ідеологічного забарвлення: сільський простір не лише протиставляється міському як альтернатива, а й зазнає чіткої

ідеалізації. У тексті село маркується як осередок автентичності й духовної тяглості, де можливий контакт із дивом, тоді як місто функціонує переважно як нейтральне або фонове середовище. Таке ієрархічне вивіщення сільського світу над міським засвідчує спадкоємність традиції національної дитячої прози, у межах якої природа і зв'язок із корінням постають джерелом внутрішньої сили героя.

Соціальний статус головного героя окреслюється через досвід матеріальної депривації: відсутність мобільного телефона в епоху тотальної цифровізації стає для Натана чинником соціальної ізоляції в шкільному колективі. У наративній структурі цей дефіцитний об'єкт перетворюється на прагматичний мотив, що запускає сюжетний рух. Саме фінансова відповідальність і етична потреба повернути решту — у кореляції з архетипом «чесного героя» — спонукають персонажа до перетину межі між повсякденним і магічним просторами.

Локусом переходу у творі виступає метрополітен — характерний елемент урбаністичного фентезі, у межах якого техногенний простір наділяється містичними властивостями. Автор застосовує прийом семантичної трансформації топонімів: станція «Царство Яблукарство» заміщується деструктивною формою «Черв'якарство» (метафорою занепаду), що служить маркером онтологічного занепаду чарівного світу.

Генеза Царства Яблукарства в художній системі О. Дерманського спирається на класичну міфопоетичну модель. Автор вибудовує світ твору через архетип Світового Древа, де Першоаяблуня Віри та її похідні — яблуні Добра, Любові, Пам'яті й Гордості — виконують роль смислових опор світобудови. Кожна з них репрезентує базову етичну цінність, що забезпечує легітимність існування спільноти в межах сакрального порядку.

Важливим структурним елементом наративу постає аксіологічне табу — заборона споживати плід із найвищої гілки. Порушення цього принципу спричиняє катастрофічний злам: метафорична «червивість» плоду переходить у реальну експансію нечисті. У такому контексті «червивість» осмислюється як онтологічна хвороба, що уражає не лише природний світ, а й людську духовність.

Процес трансформації мешканців королівства на «личинок» та істот «другого сорту» наочно демонструє механізм соціальної дегуманізації, запущений тоталітарним загарбником. Водночас порятунок саджанця яблуні Гордості та його перенесення в земний простір символізують збереження ядра ідентичності. Локус бабусиного саду в цьому контексті набуває значення простору збереження сакрального знання і потенційної точки відновлення втраченого світу.

Ключовим моментом у формуванні морально-етичного дискурсу повісті стають риторичні запитання діда Гармидера, через які осмислюється феномен дегуманізації антагоніста. Автор наголошує

на відсутності метафізичної складової («душі») у представників загарбницької сторони, що проявляється в їхній здатності сприймати смерть як естетичне видовище або розвагу. Жорстокість у цій системі постає не як винятковий злочин, а як процедура й гра. У такий спосіб насильство інтегрується в масову культуру тиранічного суспільства.

Аксіологічним стрижнем опору в повісті постає категорія національної та особистої гідності (авторське «Гордість»). У філософській системі твору гідність функціонує не лише як моральна риса, а як базова передумова відновлення соціальної пам'яті та консолідації спільноти. Висловлювання дядька Семена осмислює гідність як внутрішній етичний запобіжник особистості: саме ця якість унеможливорює деструктивну трансформацію суб'єкта, його підкуп або ідеологічну маніпуляцію.

На особливу увагу заслуговує метафорика «зчервивлення», яку можна трактувати як художню модель деградації ідентичності та прийняття тоталітарної ідеології. Автор послідовно окреслює динаміку конформізму — від прихованої, латентної стадії до повної асиміляції із загарбником. Поведінкова модель, за якої жертва починає «наслідувати і поклонятися» агресору, корелює з відомим у психології феноменом ідентифікації з агресором.

Трагізм постаті Відуна ілюструє вразливість інтелектуальної еліти перед тривалим тоталітарним тиском. Навіть високий рівень усвідомленості не гарантує внутрішньої стійкості, якщо втрачено цілісність власної «гордості». У такий спосіб О. Дерманський вибудовує сувору етичну ієрархію, у якій збереження людяності безпосередньо пов'язане зі здатністю особистості протистояти процесам моральної корозії.

Особливої ваги у творі набуває аксіологічна тріада Гордість — Пам'ять — Сила. Через пряму мову персонажа — дядька Семена — автор формулює чіткий етичний маніфест опору. Категорія «Гордості» (яку в науковому дискурсі доцільно трактувати як національну та особисту гідність) постає як ключовий запобіжник деструктивного впливу тиранії. У діалозі дядька Семена з Натаном цей концепт набуває форми етичного імперативу, де можливість творити добро прямо залежить від внутрішньої стійкості особистості:

— Без гордості, малий, не повернеш пам'яті, сили не матимеш. А щоб добро робити, сила потрібна, — відповів дядько Семен. — Без сили нікуди. А якщо в людини хоч крапелька гордості лишилася — таку людину не зламаєш, не підкупиш, на манівці не зведеш... (2008, с. 86)

Ця репліка окреслює антропоцентричну модель світу О. Дерманського: людина залишається суб'єктом доти, доки зберігає «крапельку гордості», що унеможливорює її зовнішню маніпуляцію.

На противагу цьому автор розгортає розлогу метафору «зчервивлення», яка описує механізм моральної деградації та втрати ідентичності

в умовах тоталітарного тиску. Психологічна достовірність цього процесу полягає у фіксації моменту переходу від прихованого опору до повної асиміляції з агресором: «З часом тут усі червивіють. Більшість. Хтось швидше, а хтось пізніше. Де-хто, буває, тримається довго, наче ніяких ознак зчервивлення не виявляє, потім раз — і за один день на червивого перетворюється. Тоді починає червів наслідувати, поклоняється їм, прислужує» (2008, с. 55). Поєднання дієслів «наслідувати», «поклонитися», «прислужувати» вказує на глибину трансформацію ментальних структур жертви. Особлива згубність цього процесу підкреслюється тим, що його не уникає навіть Відун — персонаж, який за своїм статусом мав би бути охоронцем традиції та інтелектуального спротиву.

Соціальний вимір опору в повісті реалізується через залучення групи однолітків головного героя. Трансформація однокласників Натана з апатичних споживачів масової культури на активне «визвольне військо» маркує перехід від ігрового сприйняття реальності до екзистенційної відповідальності. Водночас із погляду художнього психологізму цей перехід видається певною мірою форсованим: раптова зміна ціннісних орієнтирів створює відчуття наративної штучності й частково послаблює психологічну достовірність персонажів. Попри це в межах жанрової логіки казкового фентезі такий хід є функціонально виправданим, оскільки демонструє ідею колективної солідарності як необхідної умови подолання тоталітарної машини. Перемога «дитячого війська» над армією Черв'якара символізує триумф вітальної енергії над силами ентропії та смерті.

Критичного переосмислення потребує епізод підготовки до страти, у якому виникає стилістичний дисонанс. Образ ката на ім'я Розпуста вносить у текст елементи жанрової неузгодженості: його номінація та атрибутика сприймаються як зовнішні щодо загальної міфопоетичної логіки твору. Крім того, автор вдається до прямої інтертекстуальної апропріації — механіка дії персонажа (смертоносний поцілунок) майже повністю відтворює функціонал дементорів із циклу Дж. Ролінг. Така вторинність образу знижує оригінальність художнього рішення і послаблює емоційну напругу сцени.

Водночас у тексті наявні надзвичайно сильні в емоційному плані сцени, де драматизм досягається не за рахунок зовнішніх ефектів, а через психологічне протистояння. Показовою в цьому сенсі є сцена діалогу між Остапом і царем Черв'якарком, яка ілюструє абсолютну аморальність деспотичної влади та повне нівелювання етичних конвенцій:

— То як, дядька Семена розв'яжуть? — спитав Остап.

— Розв'яжуть, не сумнівайся, — відповів Черв'якар, скалячись. — Мертвого. А потім прив'яжуть тебе. Та й для малого щось придумаємо. Взяти його! (2008, с. 173)

Високий рівень драматизму досягається завдяки уведенню елементів психологічного двобою та цілеспрямованому порушенню етичних конвенцій. Сцена, у якій Остап намагається виграти час, розважаючи тирана поєдинком, тоді як Черв'якар демонструє цинічне нехтування будь-якими домовленостями, виразно ілюструє абсолютну аморальність тоталітарного ворога. Така поведінка антагоніста підкреслює ідею принципової неможливості діалогу зі злом і відповідно підсилює в тексті мотив вимушеності збройного спротиву. Динаміка діалогів у ситуації граничної напруги — екзистенційного вибору між життям і смертю — маркує перехід від казкової умовності до жорсткішого, майже воєнного реалізму.

В обох досліджених творах активно використано мовно-стилістичні ігри — анахронізми, каламбурну ономастику, деформацію мови ворожого середовища. У межах казкового фентезі такі прийоми зазвичай виконують компенсаторну функцію: вони знижують рівень страху та напруги, не нівелюючи при цьому екзистенційної значущості подій.

Проте в «Царстві Яблукарстві» ігровий компонент поступово змінює свою функцію: з допоміжного засобу регуляції напруги він починає конкурувати зі світоглядним ядром наративу. Надмірна прозорість асоціативних зв'язків і посилення стилістичної гри створюють ризик розгерметизації автономного міфопоетичного світу, що для казкового фентезі є критичним, адже в такому разі символ може втратити екзистенційну глибину і редукуватись до дидактичної схеми. Унаслідок цього комічні й ігрові елементи, покликані врівноважувати похмуру тональність оповіді, за умов кількісної та функціональної домінації здатні нейтралізувати світоглядну напругу, яка становить основу ініціального потенціалу казкового фентезі.

Показовим у цьому контексті є також ономастичний рівень тексту. Прямолінійний паралелізм у власних назвах і прізвищах (прізвище Гордієнко як похідне від яблуні Гордості, поєднання імен Джо і Натан для утворення назви сорту яблук «Джонатан») засвідчує тенденцію до надмірної прозорості смислових зв'язків. Така очевидність відповідностей частково нівелює глибину міфопоетичного підтексту, переводячи складну символіку в площину дидактичної однозначності.

Аналіз поетики творів також фіксує зсув художнього регістру в бік прямої політичної алегоризації. Зокрема, використання гротескного образу двоголового царя як прозорої алюзії на імперську геральдику й актуальний політичний контекст створює стилістичну напругу. Хоча архетипна пара «правитель — блазень» має тривалу культурну традицію, у межах психологічно насиченого казкового фентезі цей образний комплекс виявляється недостатньо інтегрованим в автономну логіку світу.

Подібні інтертекстуальні вкраплення можуть спричиняти ефект естетичної нестабільності,

за якого потенціал чарівного світу реалізується не повністю через зміщення акцентів у бік актуальної сатири. У результаті нарративна стратегія, що ґрунтується на інтенсивній грі словами й асоціаціями, вступає в напружені відносини з потребою читача у формуванні правдоподібної, емоційно достовірної реальності, необхідної для повноцінного проходження ініціального досвіду разом із персонажами.

У подальших текстах письменника простежується тенденція до посилення ігрового і гумористичного компонентів, що супроводжується поступовою редукцією міфологічної й ініціальної складових. У межах цих творів образ зла втрачає онтологічну вагу, набуваючи ситуативних або умовно-функціональних рис, що звужує можливості розгортання повноцінного світоглядного конфлікту. Таку трансформацію можна розглядати як типовий приклад переходу від міфопоетичної моделі до постмодерної ігрової парадигми, у межах якої гра стає самодостатньою й перестає виконувати ініціальну функцію.

**Висновки.** У результаті проведеного дослідження з'ясовано, що повісті Сашка Дерманського «Король буків, або Таємниця Смарагдової Книги» і «Царство Яблукарство» репрезентують цілісну художню модель світу опору тиранії в межах казкового фентезі. Попри відмінність хронотопів і сюжетних стратегій обидва твори об'єднані спільним нарративним інваріантом, у межах якого тиранія постає не як персоніфіковане зло, а як системне онтологічне порушення, що охоплює пам'ять, мову, соціальні ролі та етичні засади буття.

Доведено, що складність цієї художньої моделі породжує жанрову напругу: казкова форма змушена вмещувати дистопічні та воєнно-екзистенційні елементи, не втрачаючи при цьому ініціального потенціалу. У «Королі буків...» ця напруга реалізується у формі казкової дистопії пам'яті, де опір тиранії пов'язаний із відновленням історичної й онтологічної норми, тоді як у «Царстві Яблукарстві» інваріант трансформується в ближчому для читача хронотопі, акцентуючи механізми дегуманізації, конформізму та моральної корозії.

Особливу увагу приділено мовно-стилістичній грі як чиннику жанрової стабільності. Встановлено, що за умов функціонального балансу ігровий компонент підтримує емоційну напругу казкового фентезі, натомість його кількісна й семантична домінація може призводити до розгерметизації міфопоетичного світу та редукції ініціальної функції.

Отже, аналізовані повісті постають не лише як значущі зразки сучасного казкового фентезі, а і як складні світоглядні тексти, що моделюють досвід етичного спротиву в посттоталітарному культурному контексті. Запропонований підхід дає змогу розглядати їх як єдиний концептуальний комплекс і окреслює перспективи подальших досліджень трансформації міфопоетичних моделей в сучасній українській літературі для дітей і юнацтва.

## Покликання

- Андрейчикова, О. (2023). Проблематика та класифікація сучасної антиутопії (українська та світова літератури). *Записки з романно-германської філології*, 2(51), 4–19. [https://doi.org/10.18524/2307-4604.2023.2\(51\).296816](https://doi.org/10.18524/2307-4604.2023.2(51).296816)
- Бакус, Н., & Пуніна, О. (2019). Художня проза для дітей Сашка Дерманського: специфіка образного моделювання дійсності. *Вісник студентського наукового товариства Донецького національного університету*, 11(2), 74–77.
- Бойцун, І. (2009). Дзеркало як код ініціального обряду в текстовій площині казки. *Актуальні проблеми слов'янської філології*, 20, 308–315.
- Бойцун, І. (2011). Міфологічний простір повісті «Корова часу, або Нові пригоди вужа Ониська» Олександра Дерманського. *Наукові праці: науково-методичний журнал. Філологія. Літературознавство*, 166(154), 19–22.
- Гнідець, У. (2010). Ідентичність комунікативного простору в романі «Чорнильне серце» Корнелії Функе. *Слово і час*, 4, 73–77.
- Дерманський, О. (2005). *Король буків, або Таємниця Смарагдової Книги*. Теза.
- Дерманський, О. (2008). *Царство Яблукарство*. Теза.
- Довгалюк, С. (2017). Твори сучасної дитячої літератури на уроках позакласного читання. *Таврійський вісник освіти*, 57(1), 200–207.
- Залужна, О., & Скрипник А. (2021). Естетична та етична оцінки в дитячому літературному дискурсі (на матеріалі серії романів О. Дерманського «Чудове чудовисько» та Дж. Стронга «Ракета на чотирьох лапах»). *Література для дітей та юнацтва в Україні: 1991–2021 рр. Збірник тез доповідей Міжнародної наукової конференції 24–25 червня 2021 року* (с. 14–16).
- Зборовська, Н. (2003). *Психоаналіз і літературознавство*. Академвидав.
- Качак, Т. (2013). *Література для дітей і дитяче читання у контексті сучасної літературної освіти*. Тіповіт.
- Качак, Т. (2015). Тема війни і миру в сучасній українській прозі для дітей та юнацтва. *Українська література в загальноосвітній школі*, 3, 22–24.
- Кизилова, В. (2013). *Художня специфіка української прози для дітей та юнацтва другої половини ХХ століття*. Вид-во ДЗ «Луганський національний університет імені Тараса Шевченка».
- Павлюк, О. (2020). Онімний простір у трилогії О. Дерманського «Чудове Чудовисько». *Матеріали студентських наукових читань*, 7, 181–186.
- Романенко, О. (2014). Жанрові моделі масової літератури: походження, напрями еволюції та типологія. *Вісник Львівського університету. Серія філологічна*, 60(1), 315–322.
- Скляр, І. (2025). Еволюція дистопійного дискурсу в сучасній українській прозі (2008–2025). *Вісник науки та освіти*, 10(40), 909–920. [https://doi.org/10.52058/2786-6165-2025-10\(40\)-909-920](https://doi.org/10.52058/2786-6165-2025-10(40)-909-920)
- Ames, M. (2013). Engaging “apolitical” adolescents: analyzing the popularity and educational potential of dystopian literature post-9/11. *The High School Journal*, 97(1), 3–20. <https://doi.org/10.1353/hsj.2013.0023>
- Armstrong, K. (2005). *A short history of myth*. Canongate Books Ltd.
- Dillman, D. (2020). *Resistance in dystopian fiction* (Doctor of Creative Arts thesis, Western Sydney University).
- Jones, C. W., & Paris, C. (2018). It's the end of the world and they know it: how dystopian fiction shapes political attitudes. *Perspectives on Politics*, 16(4), 969–989. <https://doi.org/10.1017/S1537592718002153>
- Kokorski, K. (2020). *Fighting tyranny in fantastic literature for children and young adults* (Doctoral dissertation, Universität Osnabrück).
- Lee, J., & Alexander, J. (2017). We are all abnegation now: suffering agency in the divergent series. *Journal of the Fantastic in the Arts*, 28(3), 388–401.

## References (translated and transliterated)

- Ames, M. (2013). Engaging “apolitical” adolescents: analyzing the popularity and educational potential of dystopian literature post-

- 9/11. *The High School Journal*, 97(1), 3–20. <https://doi.org/10.1353/hsj.2013.0023>
- Andreichykova, O. (2023). Problematyka ta klasyfikatsiia suchasnoi antyutopii (ukrainska ta svitova literatury) [Problems and classification of modern dystopia (Ukrainian and world literature)]. *Zapysky z Romano-Hermanskoj Filolohii*, 2(51), 4–19. [https://doi.org/10.18524/2307-4604.2023.2\(51\).296816](https://doi.org/10.18524/2307-4604.2023.2(51).296816)
- Armstrong, K. (2005). *A short history of myth*. Canongate Books Ltd.
- Bakus, N., & Punina, O. (2019). Khudozhnia proza dlia ditei Sashka Dermanskoho: spetsyfika obraznoho modeliuвання diisnosti [Fiction for children by Sashko Dermansky: specifics of figurative modeling of reality]. *Visnyk Studentskoho Naukovoho Tovarystva Donetskoho natsionalnoho universytetu*, 11(2), 74–77.
- Boitsun, I. (2009). Dzerkalo yak kod initsialnoho obriadu v tekstovii ploschyni kazky [The mirror as a code of the initiation rite in the textual plane of a fairy tale]. *Aktualni Problemy Slovianskoi Filolohii*, 20, 308–315.
- Boitsun, I. (2011). Mifolohichni prostir povisti “Korova chasu, abo Novi pryhody vuzha Onyska” Oleksandra Dermanskoho [The mythological space of the story “The Cow of Time, or the New Adventures of the Snake Onysko” by Oleksandr Dermansky]. *Naukovi Pratsi: Naukovo-Metodychnyi Zhurnal. Filolohiia. Literaturoznavstvo*, 166(154), 19–22.
- Dermanskyi, O. (2005). *Korol bukiv, abo Taiemnytsia Smaragdovoi Knyhy* [The king of beeches, or the Secret of the Emerald Book]. Teza.
- Dermanskyi, O. (2008). *Tsarstvo Yablukarstvo* [The Apple Growing Kingdom]. Teza.
- Dillman, D. (2020). *Resistance in dystopian fiction* (Doctor of Creative Arts thesis, Western Sydney University).
- Dovhaliuk, S. (2017). Tvory suchasnoi dytiachoi literatury na urokakh pozaklasnoho chytannia [Works of modern literature for children in extracurricular reading lessons]. *Tavriiskyi Visnyk Osvity*, 57(1), 200–207.
- Hnidets, U. (2010). Identychnist komunikatyvnoho prostoru v romani “Chornylne sertse” Kornelii Funke [The identity of communicative space in the novel “Ink Heart” by Cornelia Funke]. *Slovo i chas*, 4, 73–77.
- Jones, C. W., & Paris, C. (2018). It’s the end of the world and they know it: how dystopian fiction shapes political attitudes. *Perspectives on Politics*, 16(4), 969–989. <https://doi.org/10.1017/S1537592718002153>
- Kachak, T. (2013). *Literatura dlia ditei i dytiache chytannia u konteksti suchasnoi literaturnoi osvity* [Literature for children and children’s reading in the context of modern literary education]. Tipovit.
- Kachak, T. (2015). Tema viiny i myru v suchasni ukrainskii prozi dlia ditei ta yunatstva [The theme of war and peace in modern Ukrainian prose for children and youth]. *Ukrainska literatura v zahalnoosvitnii shkoli*, 3, 22–24.
- Kokorski, K. (2020). *Fighting tyranny in fantastic literature for children and young adults* (Doctoral dissertation, Universität Osnabrück).
- Kyzylova, V. (2013). *Khudozhnia spetsyfika ukrainskoi prozy dlia ditei ta yunatstva druhoi polovyny XX stolittia* [Artistic specificity of Ukrainian prose for children and youth of the second half of the 20th century]. Publishing house of the State Institution “Luhansk National Taras Shevchenko University.”
- Lee, J., & Alexander, J. (2017). We are all abnegation now: suffering agency in the divergent series. *Journal of the Fantastic in the Arts*, 28(3), 388–401.
- Pavliuk, O. (2020). Onimnyi prostir u trylohii O. Dermanskoho “Chudove Chudovysko” [Onymic space in the trilogy “The Wonderful Monster” by O. Dermanskyi]. *Materialy Studentskykh Naukovykh Chytan*, 7, 181–186.
- Romanenko, O. (2014). Zhanrovi modeli masovoi literatury: pokhodzhenia, napriamy evoliutsii ta typolohiia [Genre models of mass literature: origins, directions of evolution, and typology]. *Visnyk Lvivskoho Universytetu. Serii Filolohichna*, 60(1), 315–322.
- Sklyar, I. (2025). Evoliutsiia dystopiinoho dyskursu v suchasni ukrainskii prozi (2008–2025) [The evolution of dystopian discourse in contemporary Ukrainian prose (2008–2025)]. *Visnyk nauky ta osvity*, 10(40), 909–920. [https://doi.org/10.52058/2786-6165-2025-10\(40\)-909-920](https://doi.org/10.52058/2786-6165-2025-10(40)-909-920)
- Zaluzhna, O., & Skrypnyk A. (2021). Estetychna ta etychna otsinky v dytiachomu literaturnomu dyskursi (na materialii serii romaniv O. Dermanskoho “Chudove chudovysko” ta Dzh. Stronga “Raketa na chotyrok h lapakh”) [Aesthetic and ethical evaluation in children’s literary discourse (based on the series of novels “The Wonderful Monster” by O. Dermanskyi and “The Hundred-Mile-An-Hour Dog” by J. Strong’s)]. *Literatura dlia Ditei ta Yunatstva v Ukraini: 1991–2021 rr. Zbirnyk Tez Dopovidei Mizhnarodnoi Naukovoї Konferentsii 24–25.06.2021* (pp. 14–16).
- Zborovska, N. (2003). *Psykhoanaliz i literaturoznnavstvo* [Psychoanalysis and Literary Studies]. Akademyvydav.

Nataliia Deviatko

Dnipro Academy of Continuing Education, Ukraine

**THE ARTISTIC MODEL OF RESISTANCE TO TYRANNY  
IN FAIRY FANTASY BY SASHKO DERMANSKYI  
(based on the novellas “The King of Beeches, or The Secret of the Emerald Book”  
and “The Apple Growing Kingdom”)**

This article examines the artistic model of resistance to tyranny in Sashko Dermanskyi’s fairy fantasy, focusing on the stories *The King of Beeches, or The Secret of the Emerald Book* and *The Apple Growing Kingdom*. The relevance of the study is determined by the need to conceptualise the anti-totalitarian potential of contemporary Ukrainian literature for children and young adults, particularly in contexts where the fairy-tale genre is combined with dystopian, war-related, existential, and axiologically charged meanings. The subject of the research is the mechanisms of artistic modelling of tyranny and resistance within fairy fantasy. The central problem addressed in the article lies in identifying the genre tension between the playful nature of the fairy tale and the systemic representation of totalitarian evil. In the analysed texts, tyranny is depicted not merely as a personalised antagonist but as an institutionalised repressive order encompassing political organisation, collective memory, linguistic practices, social roles, and ethical foundations of existence.

The methodological framework of the study is based on an interdisciplinary approach combining mythopoetic, genre, and structural-semiotic analysis with elements of psychological and axiological interpretation. To analyse initiatory models and deep character transformations, the study draws on Mircea Eliade’s concept of initiation and Carl Gustav Jung’s theory of the Shadow archetype. A comparative method allows the two stories to be interpreted as variations of a single narrative invariant of resistance to tyranny.

The findings demonstrate that *The King of Beeches* realises a model of a “fairy-tale dystopia of memory”, in which resistance to tyranny is associated with the restoration of historical and ontolog-

ical norms through counter-memory and sacred artefacts. In *The Apple Growing Kingdom*, this invariant is transformed within a chronotope closer to the reader's everyday experience, foregrounding processes of dehumanisation, conformism, and moral corrosion under prolonged totalitarian pressure. Particular attention is given to the axiological triad "Dignity–Memory–Strength", which functions as the ethical core of resistance and a prerequisite for preserving subjectivity.

The scientific novelty of the article lies in its systematic analysis of the balance between fairy-tale playfulness and the initiatory potential of the narrative, as well as in treating the analysed stories as a unified conceptual complex.

*Keywords:* fairy fantasy; resistance to tyranny; artistic model of the world; initiation; dystopia; mythopoetics; Ukrainian literature for children and young adults.


*Стаття надійшла до редколегії 23.02.2026*

*Прийнято до публікації 18.06.2026*

*Опубліковано 30.06.2026*

<https://doi.org/10.28925/2311-259x.2026.2.5>  
УДК 821.161.2'06.09 (Манченко)

**Тетяна Мейзерська**

Інститут літератури ім. Т. Г. Шевченка НАН України  
вул. М. Грушевського, 4, Київ, 01001, Україна  
 <https://orcid.org/0000-0001-9954-0389>  
t.mejzerska\_s@ukr.net

## МІГРАЦІЇ В РИТМАХ ДИХАННЯ, АБО ЯК ПОДОЛАТИ ЕКЗИСТЕНЦІЙНІ КРИЗИ: РОМАНІСТИКА МАРИНИ МАНЧЕНКО

Предмет дослідження — романи Марини Манченко «Гіркі апельсини» (2022) та «Мішок єдиногого» (2025). Об'єкт аналізу — способи художньої репрезентації фрустрованої поведінки персонажів у кризові моменти життя та художні прийоми їх подолання. Актуальність розвідки криється в реаліях сучасного світу, які провокують стресогенні ситуації, сповнюючи життя людини глибокими емоційними переживаннями; досвід художньої літератури, нарівні з дослідженнями сучасної психології, постає не менш злободенним у процесах гармонізації психічних станів.

Мета дослідження полягає в комплексному аналізі художнього осмислення способів передачі депресивної поведінки персонажів унаслідок переживань ними екзистенційних криз, а також у з'ясуванні засобів образної та сюжетно-композиційної організації романів, що увиразнюють процеси подолання стресових ситуацій. Для виконання поставленої мети застосовано здобутки психоаналітичних студій, структурно-семіотичної та культурно-антропологічної шкіл. У площині таких підходів романи письменниці досліджуються вперше, як і вперше її проза вводиться в сучасний український літературний обіг, що й зумовило наукову новизну цієї розвідки.

У результаті дослідження проаналізовано низку авторських метафор («окраєць хліба», «крижана вода», «вдих», «видих», «прана», «scioccati» тощо), встановлено продуктивність застосування поняття екзистенціального а пріорі щодо встановлення емоційного горизонту кризової свідомості персонажів; розкрито роль символіко-метафоричного підходу до художнього зображення стресогенних ситуацій; актуалізовано продуктивність застосування теорії ритмічності художньої прози, яку випрацював український літературознавець М. Гіршман, і наголошено на перспективності подальших досліджень ритміки в сюжетно-композиційній організації художньої прози. Підтверджено, що ритм виступає активним смислотворчим елементом, який забезпечує динаміку змінності психологічних станів героїв. Перспективи подальшого вивчення проблеми окреслюються в актуалізації застосування нових інтерпретаційних моделей до аналізу образного світу художніх текстів, у необхідності ширших зацікавлень контекстом розвитку сучасної української бібліотерапії, до контексту якої слід залучити романістику Марини Манченко.

*Ключові слова:* міграція; ритм; вдих; видих; метафора; екзистенціальне а пріорі; тривога.

### **Постановка проблеми та її актуальність.**

Останнім часом у нашій літературі з'являється все більше творів, головними героями яких є мігруючі персонажі. Такі твори мають подвійний сенс: з одного боку, вони збагачують читачів широкими географічними та етнокультурними знаннями, а з другого — вводять нового героя, який в умовах сучасного глобалізованого світу наважується вирватись зі звичних умов життя, фіксує іноді досить складні й тривожні візерунки власних психічних переживань. Міграційні процеси часто оприявнюють кризову свідомість, що породжує екзистенційні тривоги. Акцентування на суб'єктивних переживаннях в осягненні себе і світу завжди залишається актуальним у площині символіко-антропологічної рефлексії, яка неминуче поширюється й на художню творчість. У таких творах метанаративи, як правило, поступаються мікроаналізу найтонших вібрацій людської душі, які невидимі, проте часто виявляються визначальними

в долі людини. Розглядаючи культуру як психічне явище, представники символічної антропології прагнуть пояснення людської поведінки в межах глибокої трансформації самосвідомості й самопізнання. В якості провідних критеріїв Кліффорд Гірц застосовує детальний «насичений опис» і мікроаналіз (2001, с. 16), увагу до дрібниць, які разом із тим виявляються сенсотворчими. Філософ Кретов, скажімо, пропонує розглядати філософсько-антропологічні підходи як мультипанорамні, маючи на увазі насамперед «об'ємність і масштабність переживання» й осмислення людиною свого «життєвого світу» в зламні моменти буття (2015, с. 11–12).

Метою цієї розвідки є аналіз образного світу оригінальних романів Марини Манченко «Гіркі апельсини» (2022) та «Мішок єдиногого» (2025) із погляду художнього зображення процесів адаптації персонажів в умовах кризових психологічних зламів. Мета реалізується в таких завданнях: 1) проаналізувати способи репрезентації психологічної

поведінки персонажів романів М. Манченко; 2) дослідити роль метафоричної образності у формуванні настроєвої палітри образів; 3) проаналізувати художні прийоми зображення способів долання душевних розладів персонажів; 4) простежити зв'язок ритмічної сюжетно-композиційної організації твору з динамікою емоційних переживань героїв.

*Методологічне підґрунтя роботи* склали міждисциплінарні підходи до досліджень художньої творчості, що органічно поєднали запропоновану Людвігом Бінсвангером феноменологічно-філософську аналітику екзистенціального аналізу, розроблений у межах мультимодальної сугестивної психотерапії метод психотерапевтичної подорожі наодинці (ППН) Ігоря Манілова, випрацьовану Михайлом Гіршманом теорію ритмічності художньої прози, структурно-семіотичний і культурно-антропологічний аналіз.

*Наукова новизна* дослідження полягає в залученні до сучасної української міграційної прози психологічної романістики Марини Манченко, яку репрезентовано вперше, а також у застосуванні теоретичних концепцій екзистенціального аргію та ППН до глибшого аналізу кризової свідомості персонажів її творів.

**Виклад основного матеріалу.** На перший погляд здається, що зазначені романи є різними творами: у першому йдеться про перебування українських дівчат у Сицилії, у другому — у Таїланді. Та насправді романи об'єднані спільною темою: болючими пошуками персонажами свого місця у світі, глибоко суб'єктивними роздумами про сенс життя. І в цьому плані другий роман слід розглядати як своєрідне продовження першого. У романі «Гіркі апельсини» головні персонажі — вчорашні українські студентки — залишаються на роздоріжжі, їм важко визначитись, де їхнє місце. «Додому? А де мій дім», — розмірковує Аліса: «Точно не тут (в Сицилії). — Т. М.). Але і не в Україні. Останнього разу вона почувалася там настільки чужою, що ледве дочекалася зворотного рейсу. А підійшовши до виходу на посадку та подивившись на людей, які чекали на виліт, відчула, що чужа вона і в Сицилії» (2022, с. 274). Натомість Амелія — головна героїня роману «Мішок єдиного рогу», яку можна розглядати як alter ego Аліси, — переживши глибоко суб'єктивні емоційні потрясіння, побачивши світ і зустрівши справжніх друзів — цілий «мішок єдиного рогу», — повертається додому, в Україну. Так вивершується реалізований обома книгами задум письменниці.

Окрім винесеної в заголовок другого роману метафори єдиного рогу, що позначає самотніх людей у пошукуванні життєвих сенсів, його наскрізними образами виступають цілком оригінальні метафори ритмічного дихання — вдих / видих і прана — саме такі заголовки мають три частини твору. Змістове наповнення першої частини «Вдих» також розгортається через ряд метафор, що позначають утрудненість дихання, пов'язаного

з художньою реалізацією емоційного стану головної героїні Амелії. Образ zagrożеного дихання як метафори стресових ситуацій окреслюється ще в «Гірких апельсинах», і пов'язаний він із зображенням травматичних станів Тасі («Брама в море») і Наді («Кімната сирого»). Тасі свого часу довелося відмовитись від зазіхань свого наукового керівника. Болюче дівчина реагує на згадки про зраду коханого, ще нестерпнішими є її спогади про участь у подіях на Майдані: «Київська зима. Арешт, кайданки» — «Вдих, видих, вдих, видих» (2022, с. 77, 99, 102). Такими вправами дівчата відганяють від себе болючі спогади, на які у творі лише натякається. Рваний нервовий наратив реалізує своєрідну неприкаяність Наді, яка мріяла, що приїзд до Сицилії залагодить її життєві невдачі. Психологічний стан героїні авторка майстерно втілює метафорою, пов'язаною з особливостями сицилійського клімату, де періодично здіймається сирого: люди при цьому «дуріють і все бісять». На означення свого стану Надя використовує місцеву дієслівну форму «все всирочує» — «scirgoccati» (2022, с. 155) — коли «постійно все б'ється, і пісок в очі, і дихати нічим» (2022, с. 188), а від тривожних думок «всередині починає віяти сирого» (2022, с. 168).

Подібні емоції переживає й героїня роману «Мішок єдиного рогу», проте тут авторка використовує іншу метафорику. У першому розділі «Ритм зображена своєрідна неприкаяність «випаленої зсередини» (2025, с. 213) героїні, яка не може визначитись у шалі своїх почуттів. Вона приїздить на десятиденний ретрит до розташованого в джунглях Таїланду буддійського монастиря, сповнена надії, що в усамітненні й виконанні практик дихання «від роботи по дванадцять годин на добу, тривоги і паніки» її врятує «повна аскеза» (2025, с. 57): «ішла на вранішню медитацію з дитячою надією щось нарешті відчуті — щось, крім нервового напруження, страху, самотності, спазмів у горлі та у шлунку» (2025, с. 15). Низка зголтованих метафор відтворює наростання внутрішнього психологічного дискомфорту знервованої, «залеженілої зсередини катастрофи у людській подобі» (2025, с. 21). Серед них дві найпотужніші: «прісний буханець хліба», який «підрум'янився до тієї критичної точки, коли лишається два варіанти — або негайно роздирати його навпіл та жадібно їсти гарячу серцевину, або мовчки дивитися, як краєчки обуглюються дедалі дужче» (2025, с. 18), і метафора «крижаної води» на позначення стану, коли лише «робота, робота, робота», безсоння, і «всередині <...> нутрощі заливало крижаною водою. Вода ця не давала дихати, не давала жити. Її не зігрівала ані кава, ані позитивне мислення, ані таблетки «від нервів»» (2025, с. 19). Амелія зненавиділа своє життя, яке цілком «залила крижана вода», що «не відступала», «прісний буханець почав підгорати зусібіч» (2025, с. 20–21). За тиждень вона пише заяву про звільнення й від'їжджає до Таїланду. На території монастиря вперше відчула,

як душу проймає спокій, зрозуміла, що приїхати сюди «було дуже правильною ідеєю» (2025, с. 14). Однак через кілька днів настрої різко змінюється: «Приїхати сюди було дуже поганою ідеєю. <...> Бачити все це не може!» (2025, с. 15). На третій день їй нестерпно захотілося прокинутись у зручному ліжку, ще більше хотілося смаженої картоплі, на вранішній медитації четвертого дня вона плакала.

Глибоко вивчаючи стани психологічного вигорання людини, основоположник екзистенціальної психології, швейцарський психіатр Людвіг Бінсвангер як програмове для розуміння своїх ідей запропонував поняття екзистенціального аргіогі (1963, pp. 9–32), яке розглядав із погляду індивідуальної екзистуючої самоті (Dasein). Саме воно, на думку вченого, вияскравлює матрицю значень, у межах яких і сприймаються події, відбувається актуальне переживання людиною світу. При повному виснаженні екзистенціальне аргіогі, як правило, фіксує своєрідне скорочення, «звуження» світу (1963, pp. 296–299), модифікуючи тим самим фундаментальну сутнісну структуру Dasein, обмежуючи її вузьким трансцендентальним горизонтом внутрішнього психічного конфлікту. Тоді екзистенційна тривога ніби відрізає існування від його глибокого коріння, первісної «вільної» тональності, заганаючи людину в постійну невідому тональність тривоги та її продуктів — страху (1963, р. 322), панічних атак. Один із персонажів роману «Гіркі апельсини» зізнається: «Мені шаман сказав, що у кожного з нас у житті є якийсь травматичний момент. <...> Ну, тобто цих моментів може бути багато, але є один вирішальний, коли ми наче губимо свою душу, і вона застряє у тій миті» (2022, с. 261). Таке «застрягання», «звуженість» світу констатується і в сумбурних переживаннях та поведінці Амелії, яка раптом перестала помічати, що їй «поступово перехотілося купувати нові речі, куштувати нові страви, планувати нові пригоди» (2025, с. 20). Саме такими, на думку Бінсвангера, і постають трансформи екзистенційної тривоги як загрози та обмеження, що виходять зі світу навколишніх людей, зі світу власного тіла, зі світу одягу чи їжі (1963, р. 301). І саме в цій площині Марина Манченко виформовує сітку оригінальних метафоричних контекстів — аби констатувати поступове «розширення» світу Амелії, набуття нею свободи, вільного дихання й життєвої енергії — прани: через здатність «купувати нові речі» (вестиментарний код), «куштувати нові страви» (густаторний код), «планувати нові пригоди» (тілесний і просторовий коди).

Проте, окрім зазначених трансформ, важливим у романі виступає ще й момент, який психолог Е. Еріксон кваліфікував як відсутність чіткого образу самого себе (1968, р. 67). Ця риса персонажів обох романів чітко реалізується через концепт *приховування* і Алісою («Гіркі апельсини»), і Амелією («Мішок єдинорогів») *свого імені*. Таку особливість травматичної свідомості Бінсвангер

пов'язував із універсальними категоріями: по-перше, *приховування* (1963, р. 258) неприємних чи сумних спогадів або речей, замикання, зусилля приховати нестерпні для екзистенційного суб'єкта протиріччя, коли він «аж ніяк не виявляє себе відкрито, але ховається “за тисячею форм”» (1963, р. 226); по-друге, *стирання існування* як форми екзистенційного відступу (1963, р. 258).

Перша ситуація чітко простежується в поведінці Аліси, не випадково один із персонажів назвав її «доннафугата» (від іт. «жінка, що тікає»). Справжнє ім'я дівчини — Люся — читач дізнається лише в кінці твору. З прибраним ім'ям вона переховується від переслідувань нападників сицилійської мафії. Звідси і її недовіра до чоловіків, уникнення близьких стосунків. У разі Амелії все складніше: вона демонструє загнану психіку. Мігруючи в пошуках спокою і гармонії, героїня прагне «стерти» своє старе болюче існування, кидає все звичне, разом зі своїм іменем. Так поступово виникають дві її версії: стара, що залишилась на Батьківщині, й нова — віднайдена в драматичному пошукові себе. Читач так і не дізнається її імені, яке вона назве випадковим подорожнім лише в аеропорту, повертаючись в Україну. Проте уточнення, що при цьому дівчина «вдихнула на повні груди», пояснює, що все в неї гаразд. Подібну боротьбу з травматичним комплексом реалізує й подруга Амелії Лана:

«У тебе є п'яне альтер его?» — якимось запитав вона в Амелії. — «А в мене є. <...> Не скажу тобі, як її зовуть, <...> бо користуюся її допомогою лише тоді, коли хтось справді починає мені набридати й інакше не впораєшся. Сподіваюся, що нам тут такі не трапляться. Але коли почувеш, що я розповідаю про всі свої татування і шрами — це не я, це вона. І знаєш, що найсмійніше? У мене немає жодного татування!» (2025, с. 123)

Вестиментарний код «висхідної» поведінки Амелії, у якій «всі її речі повільно розвалювалися, рвалися, губилися» (2025, с. 60) і яка привозить із собою в Таїланд лише «дві старезні сукні» й «шорти від колишнього хлопця», яскраво втілюється завдяки композиційному повтору — майже дзеркальному відтворенню заглядань героїні до свого гардеробу під час двох перебувань у Чіанг Маї. Якщо при першому приїзді до міста, коли Амелія, розвісивши рештки своїх речей у шафі, «з подивом зрозуміла, що ще зроду не мала так мало одягу. І ще ніколи не почувалась настільки вільною», і водночас відчула, що їй «і приємно і страшно» (2025, с. 77). Страх ще залишається і блокує її активність. Однак при поверненні з відпустки та подорожей, розглядаючи свою шафу вдруге й оцінюючи своє лахміття, вона запитує себе: «То де ж тут я?» (2025, с. 209), — і рішуче позбавляється всього. Так одяг видається метафорою оновлення: старе викидається лише тоді,

коли з'являється потреба нового, потреба зміни. Невипадково й розділ має символічну назву «Від-будова».

У пошукуванні героїнею душевної рівноваги густаторний код, здається, виступає визначальним. Поступово «віднайдена в Таїланді любов до їжі» (2025, с. 48) повертає Амелії приємні спогади. Едді вона зізнається, що колись працювала в ресторані генеральною директоркою з маркетингу, і то була її найкраща робота. І коли той, прагнучи вивести свій бізнес на новий рівень, пропонує їй працювати «для фарангів» (чужоземців) у своєму ресторані, її охоплюють забуті відчуття: «колись давно, до крижаної води та повного виснаження, дуже любила куховарити та випробовувати нові рецепти» (2025, с. 195). Вона з натхненням включається в роботу, аби «розірвати останні ниточки, які пов'язували її зі старим життям, виснаженням та нападами тривожності» (2025, с. 198).

Текстуальна стратегія гастрономічного коду репрезентує оригінальну імагологічну площину твору, пов'язану з увиразненням різних смаків, що відрізняють таїландську кухню від європейської чи американської: там у меню кожного ресторану, як правило, спеціально включають їжу для європейців: яйця, бекон, сир, смажену картоплю, гамбургери — все те, що для місцевих жителів є неприйнятним.

Поясни мені, що ви знайшли в смаженому хлібі, — якось спитала Май. — Кожному другому гостю доводиться розповідати, де їм знайти тости з авокадо, тости з джемом, тости з тостами. <...> — Ну, із сиром мені подобається, <...> — почала Амелія, але Май лише закотила очі. — О, і про сир теж поясни! Кожен страждає без сиру, прямо більше нічого їсти в світі! (2025, с. 93)

А коли Амелія якось замовила морквяно-яблучний сік, продавчиня була так здивована, що навіть сама скуштувала його (2025, с. 97).

У новому меню Амелія прагне поєднати традиційну тайську їжу з їжею для фарангів. Проте іноді ці меню «конфліктують» між собою, і не завжди на користь останніх. Це яскраво засвідчує один із діалогів при обговоренні меню із власником ресторану Едді: «Амелія вмочила грудочку рису в сік папайї та інших інгредієнтів сом тама та поклала до рота. Її рецептори вмить вибухнули феєрверком, бо такого яскравого смаку вона не очікувала. — Чи лишимо картоплю фарангам? — засміявся Едді, дивлячись на її щасливе обличчя» (2025, с. 86). Власне вже перша їжа — «манго-стики-райс» — рисова каша з манго-бобами й кокосовим молоком, якою пригостили дівчину, принесла їй неймовірне задоволення. А далі цілий ряд таїландської гастроєкзотики: «пад тай» — смажений рис, «слайс оф пай» — шот із перемолотої пшениці та скибочка манго, «спринг-роли» на базарі у Чіанг Маї... Але соуси — «просто вогонь!» (2025, с. 81).

Європейцю звикнути до них дуже важко: перехоплюють дихання.

Оживлювальна ритмічність спостерігається і в стосунках Амелії, які від початку історії були не в кращому стані: «Її останні стосунки витягнули з неї все, що в неї було. І разом із цілковитим виснаженням, постійною тривогою <...> майже справді вбили в ній будь-яку можливість відчувати хоч щось» (2025, с. 56). Перебуваючи в Паї, дівчина відвідує місцевий бар «Істинний джаз», у якому збиралися переважно ті, «хто саме переживав екзистенційну кризу, як вона» (2025, с. 51). Вона замикається в собі, ні з ким не спілкується, нікого не знає, і їй це подобається: «Це давало відчуття свободи, якого в її житті ніколи не було, — свободи робити все, що вона захоче, не відповідати нічиїм очікуванням» (2025, с. 52). У барі «вона просто слухала і дихала, як учили її під час ретриту — “повне усвідомлення, щодня хоча б двадцять хвилин”» (2025, с. 52). Ближчих стосунків вона не хоче мати. Зміна поведінки героїні в її ставленні до хлопців у романі також відтворена в діаметрально протилежних поведінкових рисах, які зіставляються в першій і другій частинах роману — у символічних назвах розділів: «Не клацнуло» («Вдих») і «Клацнуло» («Видих»). Вдруге зустрівши знайомого по вечірках в «Істинному джазі» шведа Йохана, Амелія була впевнена, «що її тіло досі в комі та не хоче жодних пригод. Але варто було йому покласти руку на її плече, як Амелії довелося визнати — вона дуже помилялася. <...> Її тіло ожило, відтануло, а вона цього навіть не помітила» (2025, с. 216).

Аналіз ритмічної організації твору постає виразнішим при застосуванні до його розгляду оригінальних спостережень над ритмічністю художньої прози, які здійснив Михайло Гіршман. Аналізуючи прозові твори, вчений відкрив низку закономірностей.

1. Ритм у прозі є одним із проявів композиційно-організувального закону твору. Нині це простежується цілком очевидно: смислова цілісність твору ґрунтується на життєвірних метафорах вдиху / видиху, звуження / розширення як діалектики загроженості і свободи.

2. Ритм твору пов'язаний із його образною символіко-метафоричною системою, що виконує внутрішню інтегративну роль у словесно-ритмізованій тканині оповіді: у зміні фрагментів, у симетрії розбудови, в усіх елементах композиції (1982, с. 6–9).

3. Значну ритмотвірну наповненість у прозі відіграє повторюваність (1982, с. 29–30), що забезпечує «єдиний тон», який пронизує кожен складову художнього цілого (1982, с. 38). Таке акцентування, як зауважував М. Гіршман, програмує «наростаючу ритмічність мінливості і комплексної двоплановості» (1982, с. 155). На прикладі розбудови роману «Мішок єдинорогів» неодноразово спостерігаємо, як у всіх повторях-контрастах критичних точок семантико-метафоричної

двоплановості (вдих / видих) не тільки загострюються протиріччя, а й іще більше напружуються об'єднувальні сили наративу, що рухається прагненням «сполучити» всі протилежності в художньому цілому. Зображуване, пропускаючись крізь призму свідомості героїні, якісно урізноманітнюється, провокуючи й зміну текстової напруженості. Так з'являється контрастна симетрична двоплановість, що поступово згладжує «напружений драматизм зображення» (1982, с. 159).

4. Постійна зміна, рухливість тексту — від абзацу до абзацу — множинність переходів пов'язана насамперед із суб'єктивною багатоплановістю оповіді (1982, с. 161). І в повторюваних словах, деталях та образах підкреслюються передусім рух, переходи від одного ступеня розуміння поведінки й світосприйняття героїні до іншого. Так ритм органічно реалізується у зв'язку із загальним контрастом двох частин твору, його антонімічною двочленністю (1982, с. 154) — настроєвим поворотом у двох протилежних сприйняттях Амелією Бангкою й Чіанг Мая на початку й у кінці оповіді.

Під час першого приїзду до Бангкоку («Вдих») головною метою Амелії було «не перестати дихати десь у залі аеропорту, не захлинутися крижаною водою» (2025, с. 23), страх постійно переслідує її: «Холодна вода підступає до легень, вище, вище, доки дихати не стало зовсім важко. Куди вона їде? Навіщо?» (2025, с. 31). Проте вже вдруге повернувшись до міста («Видих»), Амелія пожадливо хоче відвідати усе, що не побачила вперше. Таку ж поведінку героїні констатуємо й під час двох її приїздів до Чіанг Мая: першого, зіпсованого нервами та тривогою («Вдих»), і другого («Видих»), коли «вона нарешті почала знову ставати собою»: «Це місто несподівано дало їй неймовірну визначеність. <...> Здавалося, вкотре над її головою забликала неонові стрілка, яка знайшла її в цьому світі» (2025, с. 217). Під час останнього пункту мігрування, перебуваючи на островах Ко Пханган, Амелія раптом усвідомлює, що вона «вже не мертва всередині» (2025, с. 262).

Важливою у внутрішній стабілізації психологічного стану героїні видається її здатність до подорожування наодинці. Спочатку в чужій культурі це її страшило, проте прикладом стає молода німкеня Занна, яка зізнається, що завжди подорожує сама. Тоді, у знаковий день народження Будди, Амелія «тричі обійшла храм і також вирішила подорожувати сама» (2025, с. 208). Психолог Ігор Манілов, спостерігаючи за поведінкою людей, які страждають від психічних розладів, у межах методології мультимодальної сугестивної психотерапії розробив і запропонував метод психотерапевтичної подорожі наодинці (ППН), у якому вбачав «цілеспрямований рух зі стану «погано, є проблема» до стану «все добре, проблеми нема» (2020, с. 223). На його думку, такі подорожі найчастіше виступають ефективним методом боротьби зі стресами й іншими психічними розладами.

У якості «базових положень» дослідник запропонував, зокрема, дотримання цілої низки правил, переважну частину яких можна цілком органічно застосувати для пояснення наративної мотивації «розвороту» Амелії в бік психологічного одужання.

1. *Мінімалізм у дорозі*. Справді, спонтанно збираючись у подорож, дівчина зовсім не зосереджується навіть на найнеобхіднішому, що свідчить про її «загубленість» у психологічній кризі.

2. *Пріоритет теперішнього*. Він потребує постійного занурення в реальність: дорожні клопоти, побут, турбота про помешкання, їжу — усе це необхідне, аби відволікати увагу від душевної травми: «Здебільшого вона просто продовжувала глибоко дихати та шукала розради в простих радощах — смачному обіді, купленому нарешті <...> купальнику, розгляданні kota, <...> прилаштуванні геконяткові будиночку із кокосового горіха» (2025, с. 90–91). Іноді їй хотілося плакати. «Просто сісти та плакати, наче маленька дитина <...>. Але вона не плакала, просто “зажовувала” сум їжею <...> та походами до китайських крамниць» (2025, с. 97).

3. *Ставлення до подорожі як до безперервного процесу*. Таке уявлення про світ І. Манілов вважає ключовим для досягнення стану душевного спокою і гармонії з навколишнім світом. Справді, помічаємо, як горизонтальне переміщення героїні, її мігрування екзотичними країнами (столиця Таїланду Бангкок — монастир у джунглях — містечко Пай на кордоні з Бірмою — «культурна столиця» Чіанг Май — знову Бангкок — знову Чіанг Май; а поміж тим — невеличкі подорожі до Лаосу (В'єнтьян) і Камбоджі (Сієм Ріпа, Ангкор-Ват), відпочинок на острові піщаних мілин (порт Ко Пханган) і, нарешті, — бажання знову повернутися додому) засвідчує вертикальне піднесення духу й енергії (прани) героїні, яке відбувається ритмічно — від психологічного виснаження, що не дає нормально дихнути, до усвідомлення повної свободи і своєї значущості у світі.

Серед інших правил, яким у творі є художнє підтвердження, слід відзначити ще два:

4. *Різноманітність способів подорожування*.

5. *Фіксація вражень*. Так, Амелія пересувається літаком, поїздом, міським таксі у Бангкоку і Чіанг Маї (червоні пікапчики сонгтео, тук-туки, до поїздки якими їй доволі часто доводиться вдаватися), вона купує рожевий пріті-байк із солом'яним кошиком, щоб відвідувати басейн, пішохідні прогулянки вечірньою Пайською вулицею, яка «вблискувала всіма можливими відтінками “тайських” штанів, у яких ходили лише фаранги, браслетів, намист, шарфів та посуду» (2025, с. 49), й, особливо, відвідування базарів — нічного, суботнього на Срібній вулиці, недільного, під час якого закривали для проїзду велику частину старого Чіанг Мая. При цьому вона постійно відсилає листи й фотографії матері та друзям.

6. *Мімікрія*. Цей концепт розкриває вміння дівчини сходитися із середовищем перебування, зна-

ходити друзів (єдиногорів). Такого досвіду Амелія, з дитинства схильна до усамітнення, змогла набути лише в щоденному спілкуванні — «поряд із настільки відкритими людьми від її відлюдкуватості не лишилося й сліду» (2025, с. 151). Її спільнота в Чіанг Маї розросталась — з'явилися подруги Май і Лана, з якими вона залюбки проводить бранчі у створеному для фарангів ресторанчику «Тукта». При цьому вона «дихала, дихала, дихала. Так, як учили в монастирі» (2025, с. 118).

Посутнім у творі видається концепт 7. *Відкритості новому досвіду*. Окрім залюбленості в кулінарію, дівчина демонструє увагу до визначних релігійних і культурних пам'яток. Спочатку несвідомо, а далі все більше занурюючись у духовні практики буддизму, дівчина знаходить внутрішню рівновагу. Ось вона бачить, як біля оборонних воріт Тапае в Чіанг Маї йде багатолюдний карнавал: «Люди несли квіти, гілки, прикрашені грошима, великі пакунки в подарунковому папері, <...> зупинилися під велетенською статуєю Будди. В небо злетіли нові феєрверки» (2025, с. 95). Коли почалася молитва, заходить до храму: «Склала руки перед собою, як решта учасників. Так її вчили в монастирі. І вмить занурилася в дивний транс, між сном і реальністю, в якому не було ані страшно, ані сумно, ані радісно» (2025, с. 96). Зливаючись із натовпом, вона навіть не знає, що це за свято, лише згодом дізнається про день народження Будди.

Цікаво, що наратор зовсім не має на меті докладно вдаватися до архітектурного чи скульптурного екфразису, описувати релігійні й культурні пам'ятки, увага зосереджується виключно на описі вражень героїні, її внутрішніх відчуттів, емоційній реакції на них. Тому у творі фактично відсутній опис храму, який відвідала дівчина, констатується лише те, як вона «глибоко вдихнула, видихнула й нарешті зайшла всередину» (2025, с. 243). Жодного опису не має й пишна, збудована на честь перемоги над французами тріумфальна арка Патуксай у В'єт'яні, натомість наголошено виключно на її емоційному сприйнятті: «Коли вони підійшли ближче, <...> аж у голові запаморочилося від краси кожної з її деталей» (2025, с. 171). Те ж саме відбувається й при візуальній «зустрічі» дівчини з найбільшою релігійною спорудою у світі — восьмим дивом світу, храмовим комплексом Ангкор-Ват у Камбоджі:

Листівки, які вона бачила, зазвичай показували Ангкор у сонячному світлі, серед зелених пальм. <...> Від справжнього Ангкора їй із перших кроків похолоділо всередині. Вона була не готова до такої моторошної прадавньої сили. До темного каміння, кам'яних псів-охоронців, яких роки та дощ позбавили очей та носів, до безголових статуй у коридорах, темних отворів між відсіками у галереї. <...> [Емоції] не давали їй вдихнути на повні груди. (2025, с. 243)

«Напишу потім Лані», — самій собі зізнається дівчина, — «що я все ж остаточно здуріла. <...> Що в одній із найбільш людних пам'яток культури у світі лякалася статуй» (2025, с. 243). Радше емоційний фрагментарний екфразис маємо і в чуттєвому сприйнятті Амалією постаті бога Вішну:

В одному з коридорів <...> замерехтіло щось яскраво-помаранчеве. Вона зібралася з духом та звернула в той бік. <...> Яскраво-помаранчева пляма набула обрисів, перетворилася на вбрання, яке наче висіло в повітрі. Амелія знову відчула холодок десь у сонячному сплетінні. <...> Потім підняла очі й завмерла. У статуї було вісім рук. І Амелія, разом із тим кумедним навіть для неї самої страхом, відчула дивне полегшення та спокій. Наче нарешті виконала те, для чого опинилася в Ангкорі. (2025, с. 244)

Вона побачила восьмирукого індуїстського бога Вішну, і «їй до дрижаків у колінах було страшно дивитися на статую Вішну, який, здавалося, все про неї знав» (2025, с. 245). Зустріч із іншим не до кінця збагненим, а відтак притягувальним поступово стирає значимість власного індивідуального болю, окреслює горизонти іншого бачення власної ситуації. Злам у бік «розширення» екзистенціального а пріорі Амелії відбувається в найбільшому буддійському храмі В'єт'яна, коли вона, перестрибуючи через розпечені ранковим сонцем камінні сходи (табличка наголошувала, що взуття слід залишити), «забігла нагору <...> і залетіла всередину, щиро сподіваючись, що її ніхто не бачив. У напівтемряві вона роззирнулася й на мить присіла на килим — з поваги до храму та своїх попечених ніг. А коли підняла погляд, зустрілася очима з Буддою за вітварем» (2025, с. 169). Пізніше, відтворюючи відвідини храму, Амелія згадає, як «тієї миті, коли подивилася в очі Будди в лаоському храмі, вона раптом теж знайшла себе у світі. І зрозуміла, що насправді ніколи й не губилася» (2025, с. 265–266):

Річ найімовірніше була не в Будді. Просто тієї миті вона, людина, яка так боялася в усіх сенсах загубитися та зникнути в Азії, наче нарешті побачила себе на мапі. Наче у правому кутку, на схід від Чіанг Мая, за великою бурою рікою, замиготіла цяточка <...> «Я справді існую!» (2025, с. 170)

Амелії, яка зрозуміла, що «іноді для самозбереження треба відійти на безпечну дистанцію» (2025, с. 186), раптом «здалося, що на мапі світу знову замиготіли її координати» (2025, с. 181), запалала над її головою «неонова стрілка» (2025, с. 265–266).

Бажання нових подорожей і нових вражень поступово витісняє її страх перед самотністю та змінами, тепер він «перетворився на страх щось пропустити а потім жалкувати» (2025, с. 208). Так,

героїня виробила в собі певний «психологічний імунітет» до свого стресогенного минулого. Вдаючись до спостережень І. Манілова, їй вдалося «зблокувати повернення колишнього невротичного способу реагування на складні життєві ситуації», сформувавши «новий погляд на власні проблеми, в цілому на себе і навколишній світ» (2020, с. 230).

**Висновки.** Головні результати дослідження полягають у систематизації представленого романістикою Марини Манченко художнього досвіду зображення регресивної поведінки емоційно виснажених персонажів, розкритті оригінальних художніх засобів, за допомогою яких реалізовано складні процеси гармонізації їхнього духовного світу.

Проаналізовано низку наскрізних метафор, що організовують ідейний зміст творів: основних сенсотвірних — єдинорогів, ритмічного дихання (вдих / видих), прани — та допоміжних, що увиразнюють сенси загроженого дихання: «сироко», «прісний буханець хліба», «крижана вода» тощо.

Уперше залучено до аналізу системи характеротворення романів випрацьований у межах екзистенціальної психології термінологічний апарат, як-от: екзистенціальне аргіогі, звуження трансцендентального горизонту носіїв внутрішнього психологічного конфлікту, приховування чи стирання існування як форм екзистенційного відступу тощо. Розкрито художнє значення вестиментарного, густаторного, тілесного і просторового кодів у відображенні трансформації екзистенційної тривоги як загрози та обмеження в поступовому «розширенні» світу персонажів, набуття ними свободи як вільного дихання.

Установлено продуктивність застосування здійснених Михайлом Гіршманом спостережень із ритмічності художньої прози, підтверджено продуктивність визначених літературознавцем закономірностей. Доведено, що ритм творів тісно пов'язаний із його сюжетно-композиційною та образною символіко-метафоричною системами, які організовують їхню цілісність; що семантико-метафорична двоплановість (вдих / видих), множинність настроєвих переходів і повторюваність контрастних емоційних критичних точок пов'язана насамперед із суб'єктивною багатоплановістю наративу нестабільності психологічних станів персонажів, коливанням їхніх настроїв, спочатку збуренням, а згодом гармонізацією почуттів. Простежено систему контрастних протиставлень у сприйнятті Амелією урбанолокусів Бангкоку і Чіанг Мая у двох частинах твору, що композиційно організовує центральний метафоричний зміст роману «Мішок єдинорогів» — перетворення неповноти дихання на вільну життєву енергію прани.

Підкреслено продуктивність залучення запропонованого в межах положень мультимодальної сугестивної психотерапії методу психотерапевтичної подорожі наодинці (І. Манілов), де базовим

у контексті психологічного відновлення героїні видається концепт «відкритості новому досвіду».

Романістика Марини Манченко актуалізує одну з найдраматичніших проблем нашого сьогодення — життя людини в напруженій атмосфері різких змін і викликів, що позначаються на її емоційних станах: відчутті невизначеності, виснаженні психологічного ресурсу, високому рівні тривожності й страху, що позбавляє її можливостей повноцінного існування. Акцентування письменниці на художній інтеграції кризового досвіду своїх героїнь, майстерне окреслення нею своєрідного алгоритму дій, спрямованих на відновлення їхньої внутрішньої цілісності, контактів із зовнішнім світом надає їй творам своєрідної терапевтичної цінності, вписуючи їх у контекст сучасних стратегій подолання стресових ситуацій засобами художнього письма.

### Покликання

- Гіршман, М. (1982). *Ритм художественной прозы*. Советский писатель.
- Гірц, К. (2001). *Інтерпретація культур*. Дух і літера.
- Кретов, П. (2015). Філософема символу та концепт сенсу: філософсько-антропологічний аспект. *Антропологічні виміри філософських досліджень*, 8, 7–18. <https://doi.org/10.15802/ampr2015/55716>
- Манілов, І. (2020). Психотерапевтична подорож наодинці: особливості реалізації. *Актуальні проблеми психології*, 11(21), 220–246. <http://appspsychology.org.ua/data/jrn/v11/i21/16.pdf>
- Манченко, М. (2022). *Гіркі апельсини*. Темпора.
- Манченко, М. (2025). *Мішок єдинорогів*. Віхола.
- Прана. (2026, 08 березня). In *Wikipedia*. <https://uk.wikipedia.org/wiki/Прана>
- Binswanger, L. (1963). *Being-in-the-world*. Harper Torchbooks.
- Erikson, E. (1968). *Identity: Youth and Crisis*. W. W. Norton & Company.

### References (translated and transliterated)

- Binswanger, L. (1963). *Being-in-the-world*. Harper Torchbooks.
- Erikson, E. (1968). *Identity: Youth and Crisis*. W. W. Norton & Company.
- Hirts, K. (2001). *Interpretatsiia kultur* [Interpretation of cultures]. Duh i litera.
- Hyrshman, M. (1982). *Ritm hudozhestvennoj prozy* [The rhythm of fiction]. Sovetskij pisatel'.
- Kretov, P. (2015). Filosofema symbolu ta kontsept sensu: filosofsko-antropologichnyi aspekt [Philosopheme of symbol and concept of the meaning: philosophical and anthropological aspects]. *Anthropological Measurements of Philosophical Research*, 8, 7–18. <https://doi.org/10.15802/ampr2015/55716>
- Manchenko, M. (2022). *Hirki apelsyny* [Bitter oranges]. Tempora.
- Manchenko, M. (2025). *Mishok yedynorohiv* [A bag of unicorns]. Vikhola.
- Manilov, I. (2020). *Psykhoterapevtychna podorozh naodyntsi: osoblyvosti realizatsii* [Psychotherapeutic travel alone: implementation features]. *Aktualni problemy psykhologii*, 11(21), 220–246. <http://appspsychology.org.ua/data/jrn/v11/i21/16.pdf>
- Prana. (2026, March 08). In *Wikipedia*. <https://uk.wikipedia.org/wiki/Прана>

**Tetiana Meizerska**

Shevchenko Institute of Literature of the NAS of Ukraine, Ukraine

## **MIGRATION IN THE RHYTHMS OF BREATH, OR HOW TO OVERCOME EXISTENTIAL CRISES: MARYNA MANCHENKO'S NOVELS**

The subject of the study is Maryna Manchenko's novels *Bitter Oranges* (2025) and *A Bag of Unicorns* (2025). The object of analysis is the ways of artistic representation of frustrated behavior of characters in crisis moments of life and artistic techniques for overcoming them. The relevance of the study lies in the reality of the modern world, which provokes stressful situations, filling a person's life with deep emotional experiences; the experience of fiction, along with research in modern psychology, appears no less relevant in the processes of harmonization of mental states.

The purpose of the study is to comprehensively analyze the artistic understanding of the ways of conveying the depressive behavior of characters as a result of their experiences in existential crises, as well as to clarify the means of figurative and plot-compositional organization of novels that express the processes of overcoming stressful situations. To achieve this goal, the achievements of psychoanalytic, structural-semiotic, and cultural-anthropological schools were applied. In the context of such approaches, the writer's novels are being studied for the first time, as her prose is being introduced into modern Ukrainian literary circulation, which underscores the scientific novelty of this study.

The study ensures the analysis of a number of authorial metaphors ("bread edge", "icy water", "inhalation", "exhalation", "prana", "sciroccati", etc.); the productivity of the application of existential a priori concept in establishing the emotional horizon of the characters' crisis consciousness has been established; the role of the symbolic-metaphorical approach to the artistic depiction of stressful situations has been revealed; the productivity of applying the theory of rhythmicity of literary prose developed by Ukrainian literary critic M. Hirshman has been updated and the prospects of further research into rhythmicity in the plot-compositional organization of literary prose have been emphasized. It is confirmed that rhythm serves as an active meaning-making element that shapes the dynamics of the variability of characters' psychological states. The prospects for further study of the problem are outlined as the update of the application of new interpretative models to the analysis of the figurative world of literary texts, the need for a more in-depth view into the context of the development of modern Ukrainian bibliotherapy.

*Keywords:* migration; rhythm; inhalation; exhalation; metaphor; existential a priori; anxiety.


*Стаття надійшла до редколегії 14.04.2026*

*Прийнято до публікації 21.06.2026*


*Опубліковано 30.06.2026*

<https://doi.org/10.28925/2311-259x.2026.2.6>  
УДК 811.161.2'373:81'374

### Оксана Тищенко

Інститут української мови НАН України  
вул. Михайла Грушевського, 4, Київ, 01001, Україна  
 <https://orcid.org/0000-0002-5709-1252>  
tom-73@ukr.net

### Владислав Тищенко

Український державний університет імені Михайла Драгоманова  
вул. Пирогова, 9, Київ, 01054, Україна  
 <https://orcid.org/0000-0003-2449-4722>  
v.v.tyshchenko@udu.edu.ua

## ЛОГОПЕДІЯ VS ЛОГОПЕ́ДІЯ: ГАРМОНІЗУВАННЯ УЗУСУ ТА КОДИФІКАЦІЇ В АКТИВНОМУ СЛОВНИКУ

*Актуальність* статті зумовлена потребою сучасної української лексикографії гармонізувати узус і кодифікацію, особливо в акцентологічному аспекті, що є маркером мовної культури і національної ідентичності. У контексті створення «Активного словника української мови» (АСУМ) постає питання стабілізування наголосу в термінах, де є коливання між живою мовою і кодифікаційною інерцією. *Проблема* полягає в суперечності між кодифікованою нормою (логопедія) та питомою узусною формою (логопедія), яка десятиліттями функціонує в професійному дискурсі. *Предмет* дослідження — акцентуаційна норма терміна *логопедія* в українській мові та її еволюція в лексикографічних джерелах і мовному узусі. *Мета* — обґрунтувати доцільність закріплення узусної форми *логопедія* як єдиної нормативної (зокрема в АСУМ). *Методи*: структурний аналіз, акцентологічний опис, порівняння лексикографічних джерел, історико-етимологічний та соціолінгвістичний аналіз. *Уперше* запропоновано комплексне пояснення зміни наголосу вузьковживаного терміна як результату взаємодії мовних і позамовних чинників: соціально-політичних (гоніння на педологію), історичних (шлях терміна в українській та російській лексикографії), акцентологічних (тенденція до парокситонези у словах грецького походження).

*Головний результат*: доведено, що закріплення наголосу на другому від кінця складі (*логопедія*) відповідає узусній традиції, тенденціям української акцентуації та принципу гармонізації норми з реальним уживанням. Такий підхід унеможливує повернення застарілої, непитомої форми (*логопедія*), яка суперечить сучасним мовним процесам, оскільки баланс між реальним уживанням і традицією — сталий принцип української лексикографії. *Перспективи*: розроблення критеріїв для стабілізації акцентуаційних норм у словниках активного типу, дальше дослідження коливань наголосу в термінах грецького походження і формування рекомендаційної зони для сучасної лексикографії з погляду подолання неактуальної кодифікаційної інерції.

*Ключові слова*: узус; кодифікаційна інерція; акцентуаційна норма; українська лексикографія; активний словник української мови (АСУМ); мовна ідентичність; логопедія.

**Вступ.** Наголос в українській мові — це не лише фонетичний елемент, а й важливий маркер мовної культури та ідентичності. Він виконує функцію розрізнення значень, формує ритмічну структуру слова та відображає історичні й типологічні особливості мови. Водночас наголос є однією з найваріативніших норм, що часто коливається між узусом і кодифікацією.

Узус (від лат. *Usus* — уживання) — це реальне мовне використання, жива практика носіїв мови. Узус відображає динаміку мовних процесів і часто випереджає кодифіковані норми. Кодифікація, навпаки, прагне стабільності: вона закріплює певні варіанти як нормативні в словниках та граматиках.

Проте між узусом і кодифікацією часто виникає конфлікт, а надто в акцентології, де традиційні моделі наголошування можуть не збігатися із сучасною мовною практикою — або ж мова повертається до питомих моделей усупереч некоректній, хоч і зафіксованій, нормі.

Словники — основний інструмент кодифікації. Вони не лише відбивають норму, а й впливають на її формування. Історія української лексикографії засвідчує, що укладачі словників часто стояли перед вибором: зберегти усталену традицію чи відобразити живий мовний розвиток. Незмінний напрям Грінченківських читань<sup>1</sup> — творча спадщина Бориса Дмитровича Грінченка: її повернення,

<sup>1</sup> Щорічна наукова конференція, яку організовує Київський університет імені Бориса Грінченка (КНУГ) та інші установи. Захід присвячено актуальним проблемам літературознавства,

педагогіки та культури тощо й зосереджено навколо постаті видатного українського діяча Бориса Грінченка.

переосмислення — не втрачає актуальності. Борис Дмитрович — ключова постать української лексикографії кінця XIX — початку XX століття. Його «Словарь української мови» (1907–1909), як відомо, став першим масштабним кодифікаційним проєктом, що прагнув поєднати узус (живу народну мову) з літературною нормою. Він часто фіксував поширені варіанти, демонстрував гнучкість норми: у словнику трапляються подвійні наголоси або паралельні форми (*пáні, наkáзній* та ін.), що свідчить про його прагнення не заморозувати мову, а відбити її розвиток. Так Б. Д. Грінченко прагнув гармонізувати узус і літературну норму. Цей підхід на часі й сьогодні: норма, зокрема акцентуаційна, має бути не лише кодифікованою, а й життєздатною. І сьогодні ми знову стоїмо перед аналогічним викликом.

Узусні тенденції, зокрема в термінах грецького походження, демонструють зміщення наголосу до передостаннього складу (*парокситоне́за*), що суперечить кодифікаційній інерції, закріпленій у багатьох словниках. Саме тому питання гармонізації узусу та кодифікації в акцентологічному аспекті набуває особливої ваги для сучасної української лексикографії. Цій проблемі надаємо істотної ваги в новому словнику української мови активного типу (АСУМ<sup>2</sup>). Ключовий принцип лексикографування мови в АСУМ — подати *активність* мовної одиниці чи явища. Активне слово — це слово, активне в певному значенні, з певним наголосом, у певних синтагматичних та парадигматичних зв'язках. А отже, авторський колектив АСУМ ретельно переглядає кодифіковані в базових словниках норми, верифікує їх відповідно до сьогодення. За потреби — коригує вже усталені кодифікаційні зразки, як-от послідовність подання значень, варіантність граматичних чи акцентуаційних норм. Чи справді найактуальнішим сьогодні значенням слова *арена* є «посипаний піском майданчик, де відбувалися бої гладіаторів» (СУМ-11, СУМ-20), а не «галузь, поле діяльності» (як-от *міжнародна арена*); чи варто перетягувати зі словника до словника варіативні наголоси *áншлюс* (Орф, СУМ-20) і *аншлю́с* (СІС, УТС), *апарта́менти* (СУМ-20, СУМ-11, Орф) і *апартаме́нти* (Орф, УТС), коли сьогодні чуємо й вимовляємо головню *аншлю́с, апартаме́нти*. Звісно, не варто, як уже давно немає сенсу фіксувати в сучасних нормативних словниках застаріле *да́ліпан* чи *туліпа́н*, а лише *тюльпа́н*.

Відзначимо, що АСУМ — це праця дескриптивно-прескриптивного типу, у якій представлено стале ядро, а також активну лексику й фразеологію української мови XXI століття. Укладання реєстру (лексичних одиниць і ССС), подання нормативних

і рекомендованих граматичних та фонетичних форм, стилістичне маркування слів і окреслення сфер їх уживання, розкриття значень та їхніх смислових відтінків у літературному мовленні ґрунтуються на трьох напрямках: сучасній мовній практиці; традиції літературної мови від XIX до 20-х років XXI століття; перспективі відновлення питомого стрижня українського слововживання. Ілюстративний матеріал відображає реальне функціонування одиниць у мові, їхню типову лексичну й синтаксичну сполучуваність, а також найхарактерніші ситуації використання реєстрової одиниці в певній формі та значенні. Дослідники наголошують, що в словниках активного типу об'єктом опису є жива мова як засіб людського спілкування, а в українській лексикографії активний підхід до укладання словників послідовно враховували протягом останніх двох століть — від перших словникових напрацювань кінця XVIII — початку XIX століття до найповнішої лексикографічної праці початку XX століття — тлумачно-перекладного *Словаря української мови* за редакцією Б. Д. Грінченка. Активний словник покликаний не лише тлумачити слова, а й сприяти їхньому активному використанню, поєднуючи системний (лексичний і словотвірно-системний) принцип подання матеріалу з розгорнутими узусними характеристиками — граматичною, стилістичною, сполучувальною та іншими.

Поняття активності застосовуємо не лише до слова та лексики загалом (частовживаної, актуальної, зрозумілої), а й до окремих компонентів семантичної структури лексеми — її значень і підзначень, а також до формальних реалізацій одиниці (зокрема до варіантів акцентуації). Критеріями віднесення лексики до активної вважаємо частотність, актуальність і різностильовість (широту функціонування), адже такі одиниці репрезентують сучасний стан мови та відбивають культурні, соціальні й технічні реалії в різних стилях; зрозумілість, тобто наявність слова серед базових елементів повсякденної (наївної), національно (культурно) зумовленої картини світу; продуктивність (функціональний потенціал), оскільки активні слова служать підґрунтям дериваційних процесів і характеризуються сукупністю парадигматичних, синтагматичних та епідигматичних (дериваційних і асоціативних) параметрів. У прескриптивному вимірі додатково враховуємо відповідність одиниці внутрішнім законам розвитку української мови (у площині номінації, предикації та оцінювання), її типологічним рисам і питомим моделям називання й висловлення, зокрема з метою усунення кальок, добору відповідників до запозичень, відновлення питомих назв та їхньої

<sup>2</sup> Активний словник української мови (АСУМ) — робоча назва нової лексикографічної праці колективу відділу лексикології, лексикографії та структурно-математичної лінгвістики Інституту української мови НАН України — результату виконання планової теми «Тлумачний словник активного типу сучасної української мови», якою керує завідувач

відділу д. філол. н., проф. Є. А. Карпіловська. Засади укладання АСУМ випрацьовано під час колективного обговорення за участю всіх виконавців теми (Є. А. Карпіловська, Л. П. Кислюк, Л. В. Мовчун, З. Г. Козирева, І. А. Самойлова, Н. В. Сніжко, А. А. Таран, О. М. Тищенко, Т. В. Цимбалюк-Скопченко, Л. І. Дідун, Ю. О. Цигвинцева, О. А. Ватаманюк).

семантики. Опрацьовуючи лексему для АСУМ, ці критерії застосовуємо комплексно й динамічно, зважаючи на відносну вагомість кожного з них.

Узгодження живої мови та словникової кодифікації є принципово важливим не лише як питання нормативної коректності, а як умова функціональної дієздатності мовної норми. Коли словники системно ігнорують узус або фіксують варіанти, що втратили реальну комунікативну силу, норма перестає виконувати свою регулятивну функцію і перетворюється на «неживий» припис, відірваний від мовної поведінки спільноти. Такий розрив підважує довіру до лексикографічних джерел, зумовлює ситуативне самонормування і, зрештою, призводить до розхитування стандарту. Узгодження ж узусу та кодифікації дає змогу зберегти баланс між стабільністю та розвитком: словник у цьому разі не лише фіксує реальний стан розвитку мови, а є інструментом осмисленої мовної політики. Як відомо, мовна політика враховує соціальну, фахову та культурну динаміку. Особливо вагомим це є в акцентології, де наголос безпосередньо пов'язаний з мовною ідентичністю, освітніми практиками та фаховою комунікацією. Кодифікована, але нежиттєздатна норма наголошування не лише не приживається, а й породжує штучні конфлікти між формальною нормою і природною мовою. Тому гармонізування словників із живою мовою — це не поступка варіативності, а спосіб забезпечити спадкоємність, прозорість і соціальну належність мовної норми в умовах сучасної динамічної мовної ситуації.

Важливо наголосити, що неузгодженість між узусом і кодифікацією в акцентології має не лише суто мовний, а й виразний соціокультурний та освітній вимір. Наголос як елемент усного мовлення безпосередньо залучений до механізмів мовної соціалізації: його засвоюють у родинному, професійному та медійному середовищах значно раніше, ніж мовці звертаються до словників та увідповіднують власну картину світу з лексикографічною. Унаслідок цього кодифіковану норму, яка суперечить ustalеній практиці, часто сприймають не як орієнтир, а як штучне обмеження, що не має достатнього авторитету в мовній спільноті. А надто гостро це виявляється у фахових середовищах, де мовна одиниця функціонує регулярно, формуючи власну внутрішню норму.

У такому контексті словник постає не лише як описовий або приписовий кодекс, а як авторитет, що узаконює мовний стандарт. Саме завдяки словникам мовна практика отримує (або не отримує) статусу нормативної — а це зумовлює дальші шляхи розвитку мови. Якщо словник ігнорує стабільний узус, залишаючись інертним, він фактично надає йому статусу ненормативного, попри його реальну значущість. Натомість урахування

узусних тенденцій — за умови їх відповідності внутрішнім законам мови — дає змогу не лише оновити норму, а й піднести її дієвість у мовній практиці. Ми свідомі того, що сучасна лексикографія дедалі частіше переосмислює власну роль: від фіксації завершеного стану мови до моделювання динамічної норми, здатної реагувати на зміни в комунікативних потребах суспільства. Акцентологія в цьому процесі є показовим середовищем, оскільки саме тут виразно перетинаються традиція, узус і кодифікаційна інерція.

Наголошуємо, що гармонізування норм наголосу в словниках активного типу постає не як поступка варіативності, а як науково вмотивований крок до формування життєздатної, соціально легітимної та системно узгодженої мовної норми.

Тож АСУМ — це arena битви узусної норми та кодифікаційної інерції.

Одним з епіцентрів такої битви, імовірно, стане *логопедія* проти *логопедії*. У фаховому середовищі педагогів ця дискусія між узусом і кодифікацією розгорнулася не так давно. Тривалий час, десятиліттями, активною і єдиною нормою в живому мовленні, у комунікації науковців і логопедів-практиків побутував наголос на передостанньому складі — *логопедія*. Однак зі зростанням уваги до нормативності фахової української мови та зверненням до кодифікаційних праць з'ясувалось, що в базових словниках (за незначними недавніми винятками) закріплено наголос на третьому від кінця складі. Результатом мовної законслухняності останнім часом до узусу стала повертатись (чи то запроваджуватись?) фактично мертва норма — *логопедія*. До цього спричинився й вплив іншомовного контексту (переклади праць польською, англійською, міжнародна комунікація). Тим паче, що хитання норми бачимо й у назвах мовних порушень: нормативне *алалія* (СІС, Орф, СУМ-20) і *алалія* (УТС), *ринолалія* (УТС), *дисграфія* (УТС) і *дисграфія* (СУМ-20), *афазія* (СІС, Орф, УТС, СУМ-11, СУМ-20) — у словниках; узусне *алалія*, *ринолалія*, *дисграфія*, *афазія*. Така колізія відображає глибинні процеси взаємодії норми, кодифікації та мовної практики. Спробуймо в цьому розібратися на прикладі *логопедії*.

**Історичний контекст.** Термін *логопедія* (від д-гр. *λόγος* лóгос — *слово* і *παιδεία* педево — *виховую, навчаю*<sup>3</sup>) — увійшов до українських наукових текстів із німецької мови через російську<sup>4</sup> ще на початку ХХ століття. Тоді в Європі функціонували три дослідницькі центри, де формувались передумови науки про порушення мовлення та шляхи їх подолання. Цікаво, що три країни мали власні національні назви для позначення цієї галузі знань: у Франції — *L'orthophonie* (*ортофоні*); Німеччині — *Logopädie* (*логонаді*) або *Sprachtherapie* (*шпрахтерапі*); Великій Британії — *Speech and*

<sup>3</sup> У сучасній грецькій мові відповідником *логопедії* є термін *Λογοθεραπεία* — *логотерапія*, однак сучасні іншомовні національні варіанти не є предметом цього дослідження.

<sup>4</sup> У Російській імперії одним із перших, хто заклав основи логопедії, став сурдопедагог німецького походження Ф. А. Рау (від початку ХХ століття); у радянській Росії термін *логопедія* увійшов у вжиток у 20-х роках ХХ століття.

*Language Therapy (спіч енд лінгвіч тєрані)*. І лише 1913 року вперше використано термін *Logopädie* (логопедія), а 1924 року австрієць Еміль Фрешельс офіційно увів назву до наукового обігу (*Logopädie*, 2026).

На наших теренах перші згадки про корекцію мовлення в науковому контексті<sup>5</sup> з'явилися у працях українського (російськомовного) психіатра Івана Сікорського та його школи в кінці XIX — у 10-ті роки XX століття (Козинець, Корнеєв, 2016). Терміна *логопедія* тоді ще не існувало. А вже у 20-ті роки він побутує в методичних (головно перекладених із російської) матеріалах для спеціальних шкіл, коли в Українській РСР — як і в усьому СРСР — формувалась єдина система спеціальної освіти (Линдіна, 2024).

У 1925 році одиницю *логопедія* вже використовували в назвах кафедр академічних закладів. В Україні це слово в назві кафедри з'явилося лише в 60-х роках XX століття: *кафедра сурдопедагогіки і логопедії КДПІ ім. Максима Горького* (сьогодні УДУ імені Михайла Драгоманова). Загалом освоєння терміна *логопедія* в підрадянській Україні відбувалось одночасно з аналогічними процесами з центром у Москві та Ленінграді. Як назва окремої дисципліни термін утвердився в 30-х роках XX століття, з'явився у словниках, а після закінчення II Світової війни — у навчальних посібниках.

Цікавим є те, що фіксування одиниці в українських словниках випередило російські праці на понад 10 років:

– 1927 рік — перша фіксація в українській лексикографії: «Російсько-український словник» за ред. А. Ю. Кримського та С. О. Єфремова, 2 т. (РУС): *логопедія — логопедія*;

– 1938 — перша фіксація в російському словнику: «Толковый словарь русского языка» за ред. Д. М. Ушакова (ТСРЯ-1938): *логопедія*.

Таким чином термін увійшов до української науки та мови, так він побутує і сьогодні. Й одразу бачимо суперечність — варіанти наголошування: і зафіксовані в українській та російській лексикографії, і засвідчені фахівцями та пересічними мовцями. Наведемо кілька аргументів все ж таки на користь майже не фіксованої в українських словниках, але узусно поширеної *логопедії*.

**Аргумент перший: узусна норма як результат соціолінгвістичних чинників.** Як уже згадано, донедавна в професійному та медійному дискурсі панувала форма *логопедія*. У приватному інтерв'ю логопед, колишній доцент кафедри логопедії Національного педагогічного університету імені Михайла Драгоманова Олена Марківна Гопіченко — визнаний авторитет у галузі української спеціальної педагогіки<sup>6</sup> — підтвердила, що

її фаховий шлях із 60-х років XX століття засвідчує термін *логопедія* з наголосом на передостанньому складі як єдиний варіант. Також відіграє свою роль вплив аналогії з іншими нормативними термінами, наприклад *педіатрія*, *алалія*, *ринолалія*, або з таким самим узусним терміном-дисидентом *ортопедія* (за нормативного *ортопедія*), де наголос зміщується до передостаннього складу: *-дія*.

**Аргумент другий: узусна норма внаслідок позамовних чинників — соціально-політичних** (за неформалізованими свідченнями в науковому колі логопедів — майже сторічними корпоративними наративами з вуст в уста).

Після кампанії гонінь на *педологію* (постанова ЦК ВКП(б) «О педологических извращениях в системе Наркомпросов» 1936 року) в радянському науковому середовищі її оголошено псевдонаукою. Педологічний комплексний підхід занепав. Інституційну ліквідацію педології супроводжували не лише заборонаю відповідних досліджень і практик, а й формуванням атмосфери підвищеної ідеологічної перестороги: будь-які зв'язки з педологією, а навіть опосередковані асоціації чи термінологічні перегуки з нею почали сприймати як потенційно небезпечні. У цих умовах наукові дисципліни, що розвивались у суміжному полі, змушені були вдаватись до самообмеження та символічного дистанціювання. Це було природне відчуття самозбереження — уникнути підозр у маскуванні забороненої науки. Показовим у цьому контексті є випадок логопедії. Щоб уникнути асоціацій із небажаним явищем і звинувачень у тому, що заборонена наука ховається під іншою, але схожою назвою, змінивши послідовність компонентів (*педологія / логопедія*), термін *логопедія* зазнав зміни акцентуації. Так унаслідок гонінь на *педологію* наука *логопедія* убезпечила себе, ставши *логопедією*. Зміна наголосу виявилась не лише внутрішньомовним явищем, а й симптомом глибокої соціально-політичного тиску на наукову термінологію, засвідчуючи, що формування й кодифікація мовної норми в науці можуть безпосередньо залежати від позамовних — а саме ідеологічних — чинників.

Дивним чином: хоч і вимушена (якщо це й справді так було), ця узусна рятівна зміна стала позитивним явищем для української наукової мови, адже сприяла вноормуванню наголосу відповідно до загальних закономірностей української акцентуації. Чому?

**Аргумент третій: мовознавчий контекст.** Нагадаємо: 1927 рік — перша фіксація в українській лексикографії: «Російсько-український словник» за ред. А. Ю. Кримського та С. О. Єфремова, 2 т.: *логопедія — логопедія*; через 10 років, 1938 рік —

<sup>5</sup> На момент написання праці «О заикании» (1889 р.) використовували терміни *лікування мовних розладів*, *корекція заїкання*, а логопедія ще не була оформлена як окрема наука.

<sup>6</sup> О. М. Гопіченко працювала вчителем початкових класів у спеціальній школі № 80 і вчителем початкових класів спеціальної школи-інтернату № 9 для туговухих дітей (1962–1964 рр.),

викладачем КДПІ ім. О. М. Горького (нині — Національного педагогічного університету імені Михайла Драгоманова) та логопедом у дитячій поліклініці (1965–1999 рр.), з 2000 р. по сьогодні — на заслуженому відпочинку (Козинець, Коритина, 2021).

перша фіксація в російському словнику: «Толковный словарь русского языка» за ред. Д. М. Ушакова: *логопедія* (з тлумаченням). Далі в російських словниках переважає наголос *логопедія* (ССРЛЯ, СРЯО, СРЯ, ТСРЯ-1987), однак у численних перевиданнях трапляється і варіант *логопедія* (ТСРЯ-1987).

В українських лексикографічних кодексах різного типу ХХ–ХХІ століть так само переважає наголос *логопедія* (СІС, Орф, СУМ-11, СУМ-20) за незначними винятками, як-от *логопедія* в УТС. Кодифікаційну інерцію пояснюємо прагненням до стабільності: зміна наголосу в реєстрі словника вимагає істотного опрацювання теоретичних засад і фактичного матеріалу.

Однак ця норма — акцент на третьому від кінця складі — **не відповідає грецькій моделі наголошування запозичених слів**. За даними І. Ю. Гальчука (2009), запозичені слова на *-ія* в українській адаптації історично демонстрували коливання наголосу: *буржуазія, ортопедія, синонімія* тощо. Такі одиниці потрапили в українську мову книжним шляхом із наголосом мови-джерела: **грецькі — на другому від кінця складі (стихія), латинські — на третьому (амбіція)**. З другої половини XVI століття під впливом латини та польської виникла тенденція уніфікувати наголос за латинським зразком (третьій склад від кінця — *содомія, єпископія*), а до XVII століття відбулось вирівнювання — *содомія, єпископія*. Так вони функціонували в книжній мові до заборони друку. У XIX столітті ці слова траплялись рідко, а лексикографія фіксувала переважно латинський наголос, зрідка — парокситонезу, тобто грецький наголос: наголошений другий від кінця склад.

Із 20-х років ХХ століття поширився грецький тип наголосу, що згодом став тенденцією (Гальчук, 2009, с. 27), однак тенденцією не всеохопною, оскільки в українській кодифікації має перевагу латинський наголос: *логопедія, гіпнопедія* (навчання під час сну). Попри подвійний наголос у слові *логопедія* в російській лексикографії так само переважає латинська модель.

Переважає більшість запозичених староукраїнською мовою грецьких іменників на *-ія* втратила первісну парокситонезу, констатує І. Ю. Гальчук. Проте є низка слів, які мають нині сталий наголос на другому від кінця складі. Мовознавець наводить такі групи: слова на *-гія (летаргія, хірургія), -мія (анемія, діатермія, аритмія, хоча й астрономія)*, а також на *-нія, -пія, -фія, -дія (стенокардія)*. Тому цілковито справедливим вважаємо скоригувати варіантність наголосу і в аналізованому сьогодні слові, подолати кодифікаційну інертність та закріпити живий і нормативний грецький наголос — на передостанньому складі: *логопедія*. Хоч мовознавець і зазначив, що наголос нині не залежить від походження: діє принцип уніфікації в межах груп іменників з однаковими закінченнями. Однак це радше стосується новозапозичень — такий підхід полегшує засвоєння

й має застосовуватись для кодифікації нових слів і тих, де є коливання (Гальчук, 2009, с. 27).

Отже: 1) за тенденцією наголошувати слова грецького походження на другому з кінця складі (до того ж за формальною ознакою — слова на *-дія*, від гр. *παιδεύω* педέво — *виховую, навчаю*); 2) за сталою узусною традицією; 3) а також за наявними (хоча й нечисленними) лексикографічними фіксаціями, вважаємо за належне подолати кодифікаційну інерцію й подати в АСУМ один нормативний наголос: *логопедія*.

**Висновок.** Гармонія між реальним уживанням і традицією — сталий принцип української лексикографії. Борис Дмитрович Грінченко орієнтувався на живу мову, але водночас прагнув стабільності. Такий підхід актуальний і сьогодні, коли виникає конфлікт між узусом і кодифікацією (як у випадку *логопедія vs логопедія*). Змагання або взаємодія між цими стихіями — природний етап розвитку мови, тому належить провадити додаткові дослідження й за вагомих аргументів розглядати можливість і подвійної норми, і стабілізації шляхом виведення застарілої норми за межі активного словника. Важливим для мовної культури є те, що гнучкість норми сприяє її прийнятності та стабільності. Висока частотність узусної форми та потреба гармонізації з тенденціями української акцентології дає всі підстави кодифікувати лише один наголос — на другому від кінця складі (*логопедія*). Це не спричиняє ризику розбалансувати систему наголошування, до чого натомість може призвести повернення застарілої, неактуальної та непитомої норми на третьому від кінця складі (*логопедія*). Наголосимо й на такій проблемі, як *кодифікаційна інертність* у словниках, яка є одним із ключових бар'єрів для гармонізації узусу та норми. Традиція, закріплена в багатьох лексикографічних джерелах, часто перетворюється на механізм опору змінам, навіть коли реальне мовне використання демонструє стабільну тенденцію до іншого варіанта. Аналізований термін є показовим прикладом. Виведення застарілих форм за межі активного словника та закріплення узусного зразка, що не суперечить питомим моделям, як нормативного відповідає тенденціям української мови та забезпечує стабільність норми без ризику її розбалансування.

### Умовні скорочення

- АСУМ** — Активний словник української мови.  
**Орф** — Чумак, В., Шевченко, І., Шевченко, Л., & Ярун, Г. (Уклад.). (2009). *Український орфографічний словник* (Вид. 9-те). Довіра.  
**СІС** — Мельничук, О. (1985). *Словник іномовних слів*. Головна редакція української радянської енциклопедії.  
**СРЯ** — Євгенєва, А. (Ред.). (1983). *Словарь русского языка: Т. 2. И–Л. Русский язык*.  
**СРЯО** — Ожегов, С. (Сост.), & Обнорский, С. (Ред.). (1949). *Словарь русского языка*. ОГИЗ.  
**ССРЛЯ** — Бархударов, С., Обнорский, С., Виноградов, В. и др. (Ред.). (1957). *Словарь современного русского литературного языка* (Т. 6). Издательство АН СССР.

- СУМ-11** — Білодід, І., Горецький, П., Бурячок, А. та ін. (Ред.). (1970–1980). *Словник української мови*. Наукова думка.
- СУМ-20** — Русанівський, В., Тараненко, О., Єрмоленко, С. та ін. (2010–). *Словник української мови*. Наукова думка.
- ТСРЯ-1938** — Ушаков, Д. (Ред.). (1935–1940). *Толковий словарь русского языка* (Т. 2). ОГИЗ.
- ТСРЯ-1987** — Ушаков, Д. (Ред.). (1988). *Толковый словарь русского языка* (Т. 2). Терра. [Репринт].
- УТС** — Бусел, В. (Уклад.). (2016). *Український тлумачний словник*. Перун.

### Покликання

- Гальчук, І. (2009). Історія наголошення запозичень на -ія в українській мові. *Мовознавство*, 1, 14–28.
- Козинець, О., & Коритина, А. (2021). Історія української логопедії в персоналіях: Олена Марківна Гопіченко. *Науковий часопис Національного педагогічного університету імені М. П. Драгоманова. Серія 19: Корекційна педагогіка та спеціальна психологія*, 40, 45–52. <https://doi.org/10.31392/NPU-nc.series19.2022.43.03>
- Козинець, О., & Корнєв, С. (2016). Історія української логопедії в персоналіях: Іван Олексійович Сікорський. *Науковий часопис Національного педагогічного університету імені М. П. Драгоманова. Серія 19: Корекційна педагогіка та спеціальна психологія*, 31, 50–55.
- Линдіна, Є. (2024). Внесок науковців у розвиток теорії та практики логопедії в Україні: історичний аспект. *Особлива дитина: навчання і виховання*, 114(2), 50–68. <https://doi.org/10.33189/ectu.v114i2.174>
- Logopädie. (2026). *Wikipedia*. <https://de.wikipedia.org/wiki/Logop%C3%A4die>

### Legend

- АСУМ** — *Active dictionary of Ukrainian language*.
- Орф** — Chumak, V., Shevchenko, L., Shevchenko, L., & Yarun, G. (Comps.). (2009). *Ukrainian spelling dictionary*. Dovira.
- СІС** — Melnychuk, O. (Ed.). (1985). *Dictionary of foreign words*. Holovna redaktsiia ukraïnskoi radianskoi entsyklopedii.
- СРЯ** — Ievgenieva, A. (Ed.). (1983). *Dictionary of the Russian language: Vol. 2. И–Л*. Russkiy yazyk.

- СРЯО** — Ozhegov, S. (Comp.), & Obnorskiy, S. (Ed.). (1949). *Dictionary of the Russian language*. OGIZ.
- ССРЛЯ** — Barkhudarov, S., Obnorskiy, S., Vinogradov, V. et al. (Eds.). (1957). *Dictionary of modern Russian literary language* (Vol. 6). Izdatelstvo AN SSSR.
- СУМ-11** — Bilodid, I., Horetskiy, P., Buriachok, A. et al. (1970–1980). *Dictionary of the Ukrainian language*. Naukova dumka.
- СУМ-20** — Rusanivskiy, V., Taranenko, O., Yermolenko, S. et al. (2010–). *Dictionary of the Ukrainian language*. Naukova dumka.
- ТСРЯ-1938** — Ushakov, D. (Ed.). (1935–1940). *Explanatory dictionary of the Russian language* (Vol. 2). OGIZ.
- ТСРЯ-1987** — Ushakov, D. (Ed.). (1988). *Explanatory dictionary of the Russian language* (Vol. 2). Terra.
- УТС** — Busel, V. (Ed.). (2016). *Ukrainian explanatory dictionary*. Perun.

### References (translated and transliterated)

- Halchuk, I. (2009). Istoriia naholoshennia zapozychen na -ia v ukrainskii movi [History of accent in borrowings ending in -ia in the Ukrainian language]. *Movoznavstvo*, 1, 14–28.
- Kozynets, O., & Korniev, S. (2016). Istoriia ukrainskoi logopedii v personaliiakh: Ivan Oleksiiovych Sikorskiy [History of Ukrainian speech therapy in personalities: Ivan Oleksiiovych Sikorskiy]. *Scientific Journal of the National Pedagogical Dragomanov University. Series 19: Correctional Pedagogy and Special Psychology*, 31, 50–55. <https://doi.org/10.31392/NPU-nc.series19.2020.40.07>
- Kozynets, O., & Korytina, A. (2021). Istoriia ukrainskoi logopedii v personaliiakh: Olena Markivna Hopichenko [History of Ukrainian speech therapy in personalities: Olena Markivna Hopichenko]. *Scientific Journal of the National Pedagogical Dragomanov University. Series 19: Correctional Pedagogy and Special Psychology*, 40, 45–52.
- Logopädie. (2026). *Wikipedia*. <https://de.wikipedia.org/wiki/Logop%C3%A4die>
- Lyndina, Ye. (2024). Vnesok naukovtsiv u rozvytok teorii ta praktyky logopedii v Ukraini: istorychnyi aspekt [Contribution of scientists to the development of theory and practice of speech therapy in Ukraine: historical aspect]. *Special Child: Education and Upbringing*, 114(2), 50–68. <https://doi.org/10.33189/ectu.v114i2.174>

Oksana Tyshchenko

Institute of Ukrainian Language of the NAS of Ukraine, Ukraine

Vladyslav Tyshchenko

Dragomanov Ukrainian State University, Ukraine

## ЛОГОПЕДІЯ VS. ЛОГОПЕ́ДІЯ:

### HARMONIZING USAGE AND CODIFICATION IN THE ACTIVE-TYPE DICTIONARY

The relevance of the article is determined by the need of modern Ukrainian lexicography to harmonize usage and codification, especially in the accentological aspect, which serves as a marker of linguistic culture and national identity. In the context of creating the “Active Dictionary of the Ukrainian Language” (ADUL), the issue arises in stabilizing accent in terms where there is fluctuation between living language and codification inertia. The problem lies in the contradiction between the codified norm (*логопéдія*) and the usage-based form (*логопедія*), which has functioned for decades in professional discourse. The subject of the study is the accentuation norm of the term *логопедія* in Ukrainian and its evolution in lexicographic sources and language usage. The aim is to substantiate the expediency of fixing the usage-based form *логопедія* as the only normative one (particularly in ADUL). The method involves structural analysis, accentological description, comparison of lexicographic sources, historical-etymological and sociolinguistic analysis. For the first time, a comprehensive explanation is proposed for the change of accent in a narrowly used term as a result of interaction between linguistic and extralinguistic factors: sociopolitical (persecution of pedology), historical (the path of the term in Ukrainian and Russian lexicography), and accentological (the tendency toward paroxytone accent in words of Greek origin).

The main result: it is proven that fixing the accent on the penultimate syllable (*логопедія*) corresponds to usage tradition, tendencies of Ukrainian accentuation, and the principle of har-

monizing the norm with actual usage. Such an approach prevents the return of the outdated, non-native form (*логопедія*), which contradicts modern linguistic processes, since the balance between real usage and tradition is a stable principle of Ukrainian lexicography. Prospects include developing criteria for stabilizing accentuation norms in active-type dictionaries, further research on accent fluctuations in terms of Greek origin, and forming a recommendation zone for modern lexicography aimed at overcoming irrelevant codification inertia.

*Keywords:* fairy usage; codification inertia; accentuation norm; Ukrainian lexicography; Active Dictionary of the Ukrainian Language (ADUL); linguistic identity; logopediia.


*Стаття надійшла до редколегії 18.01.2026*

*Прийнято до публікації 15.06.2026*

*Опубліковано 30.06.2026*

<https://doi.org/10.28925/2311-259x.2026.2.7>  
УДК 821.161.2-2.09

**Iuliia Skybytska**

Nationales Zentrum der Theaterkunst Les-Kurbas  
Wolodymyrska-Str. 23-B, Kyjiw, 01034, Ukraine  
 <https://orcid.org/0000-0002-0976-3974>  
juliaskybytska@gmail.com

## STIMMEN DES WIDERSTANDS: DAS UKRAINISCHE KRIEGSDRAMA DER GEGENWART IM EUROPÄISCHEN ÖFFENTLICHEN RAUM

Ziel dieses Artikels ist es, aufzuzeigen, wie sich zeitgenössische ukrainische Kriegsstücke, die seit 2022 in Europa aufgeführt werden, zu einem eigenständigen künstlerischen Phänomen und integralen Bestandteil der europäischen Öffentlichkeit entwickelt haben. Als solche fungieren sie sowohl als Akte des kulturellen Widerstands gegen die russische Aggression als auch als Mittel zur Entkräftung russischer imperialer Narrative bei gleichzeitiger Bewahrung des ukrainischen nationalen historischen Gedächtnisses. *Gegenstand der Untersuchung* sind ukrainische Kriegsstücke, die nach der Besetzung von Teilen der Ukraine durch die Russische Föderation im Jahr 2014 verfasst wurden. *Gegenstand der Analyse* sind die künstlerischen Strategien ukrainischer Dramatiker sowie die Rezeption dieser Stücke im europäischen Theaterkontext, insbesondere ihr Weg vom dramatischen Text über szenische Lesungen und Übersetzungen bis hin zu Vollinszenierungen und der kritischen Rezeption. *Die Relevanz der Studie* ergibt sich aus der wachsenden Präsenz zeitgenössischer ukrainischer Kriegsdramen im europäischen Kultur- und öffentlichen Raum nach dem großangelegten Einmarsch Russlands in die Ukraine sowie aus der Notwendigkeit einer umfassenden wissenschaftlichen Untersuchung dieses Prozesses.

Die Studie bedient sich einer mehrstufigen Methodik, die eine Analyse der kulturellen Verbreitung des zeitgenössischen ukrainischen Kriegsdramas innerhalb der europäischen Theaterlandschaft mit Fallstudien zu ausgewählten szenischen Lesungen und Vollinszenierungen in Deutschland, Großbritannien und Polen verbindet. Die *wissenschaftliche Neuheit* der Studie liegt in der Analyse der Funktionsweise zeitgenössischer ukrainischer Kriegsstücke im europäischen Kultur- und öffentlichen Raum.

*Ergebnisse.* Diese Studie zeichnet die Entwicklung des zeitgenössischen ukrainischen Kriegsdramas nach – von dramatischen Texten und szenischen Lesungen bis hin zu Übersetzungen, Theaterinszenierungen und der kritischen Rezeption in ganz Europa. Sie zeigt, dass das Theater sowohl als Form des kulturellen Widerstands als auch als Raum für die öffentliche Auseinandersetzung mit der traumatischen Erfahrung des Krieges fungiert. Die Ergebnisse zeigen zudem, dass ukrainische Dramatiker das Theater genutzt haben, um den Krieg von der Ebene der Nachrichtenberichterstattung in eine zutiefst menschliche Erfahrung zu überführen, indem sie einzelne Lebensgeschichten und Stimmen für das europäische Publikum sichtbar und nachvollziehbar machten und so den interkulturellen Dialog förderten. Darüber hinaus identifiziert die Studie die künstlerische Darstellung der Kriegserfahrungen von Frauen als eines der prägenden Merkmale des zeitgenössischen ukrainischen Kriegsdramas, das sowohl in den Theaterstücken als auch in deren europäischen Bühneninszenierungen einen bedeutenden Platz einnimmt.

*Schlüsselwörter:* zeitgenössisches ukrainisches Kriegsdrama; Kriegtheater; dramaturgische Gegenoffensive; kulturelles Gedächtnis; Trauma; europäische Öffentlichkeit; Bertolt Brecht; Identität.

### Darstellung des Forschungsgegenstandes

„Die Zeit der Illusionen ist vorbei“, betonte Ursula von der Leyen im März 2025 während der Plenarsitzung des Europäischen Parlaments in Straßburg (European Commission, 2025). Viele Illusionen europäischer Staaten wurden endgültig erschüttert: die Hoffnung auf eine strategische Partnerschaft mit Russland, das Vertrauen in uneingeschränkte Sicherheitsgarantien der Vereinigten Staaten und schließlich die Erwartung eines dauerhaften Friedens. Auch der deutsche Philosoph Jürgen Habermas spricht von einer Krise europäischer Identität und pazifistischer Illusionen und formuliert damit das „Dilemma der

Gegenwart“: Der Westen sei gezwungen, zwischen einer Niederlage Russlands in der Ukraine und der Gefahr einer Eskalation zu einem groß angelegten Krieg — einschließlich eines nuklearen Konflikts — abzuwägen (Habermas, 2022). Dieses Dilemma zwingt europäische politische Entscheidungsträger dazu, zwischen moralischer Unterstützung für die Ukraine und dem pragmatischen Versuch, eine direkte militärische Konfrontation mit Russland zu vermeiden, zu balancieren. Der Philosoph plädiert für einen kompromissorientierten Ansatz als einzigen realistischen Weg zur Überwindung dieses Dilemmas: Verhandlungen und ein gegenseitiges „Gesichtswahren“ der Konfliktparteien.

Ein solcher Ansatz weist eine gewisse historische Parallele zu den Worten des britischen Premierministers Neville Chamberlain auf, der 1938 erklärte, die Briten müssten keine Schützengräben ausheben wegen „Streitigkeiten in einem fernen Land zwischen Menschen, von denen wir nichts wissen“ (Chamberlain, 2016). Eine Aussage, die er kurz vor der Annexion eines Teils der Tschechoslowakei durch das nationalsozialistische Deutschland tätigte.

Die russische Invasion in die Ukraine müsse jedoch nicht als ein Dilemma, sondern als ein Krieg „um die existenzielle Wahl einer Gemeinschaft“, argumentiert der ukrainische Philosoph Jewhen Bystrytskyj. Seiner Auffassung nach beruht dieser Krieg auf der grundsätzlichen Ablehnung der Existenz der Ukraine als unabhängige Nation, als eigenständige historische und kulturelle Welt. Vor diesem Hintergrund führen die friedensorientierten Vorschläge des deutschen Philosophen Habermas sowie anderer Vertreter der Nachkriegsgeneration, die „in einer bedingungslosen Orientierung am Frieden“ aufgewachsen sind, letztlich zu einer Situation, in der das Schicksal der Existenz — wenn nicht ganz Europas, so doch zumindest eines Staates, der Ukraine — von einer einzigen Person, einem Diktator, abhängig gemacht wird (Bystrytskyj & Sytnichenko, 2022).

Wie Judith Butler in ihren Kommentaren zum Krieg in der Ukraine bemerkt, „möchte sie — wie die meisten Menschen — dass die Ukrainer gewinnen <...> zugleich aber wünscht sie sich letztlich, dass der Krieg beendet wird“. Gleichzeitig warnt sie: „Ich möchte keine Enthusiastin des Krieges werden“ (Butler, 2022). Dieses moralische Dilemma — wie man Widerstand unterstützen kann, ohne selbst zum Befürworter des Krieges zu werden — wirft die Frage nach der öffentlichen Auseinandersetzung mit dem Leid auf. In ihrem Buch *Frames of War* schreibt Butler, dass Gesellschaften nur bestimmte Leben als betrauerbar anerkennen, während andere „unsichtbar“ bleiben (Butler, 2009, S. 38). Die Theaterbühne wird in diesem Kontext zu einem Raum, in dem diese Grenzen überschritten werden können und „unsichtbare“ Leben sichtbar gemacht werden. Gerade deshalb kann Theater nicht nur als künstlerische Praxis verstanden werden, sondern auch als Instrument kritischer Reflexion politischer Realität.

Dieser Prozess hat einen historischen Präzedenzfall: Bereits in den 1930er Jahren verstand Bertolt Brecht das Theater als ein Mittel zur Entmystifizierung von Illusionen und zur Entlarvung politischer Naivität. Sein Konzept des epischen Theaters beruht auf der Überzeugung, dass Theater nicht in erster Linie an die Gefühle, sondern vor allem an den Verstand des Publikums appelliert und es zu einer rationalen Analyse der dargestellten Ereignisse anregt (Brecht, 1964, S. 190–191). Diese Idee steht in enger Verbindung mit der ukrainischen Theatertradition von Les Kurbas, der das Theater als ein „Laboratorium des Bewusstseins“ betrachtete, dessen Ziel es war, „den Zuschauer zu verwandeln“ (Korniienko, 2001, S. 57). Sowohl Brecht als auch Kurbas verstanden Theater

nicht als ein geschlossenes ästhetisches System, sondern als eine Form der Intervention in das gesellschaftliche Leben und zugleich als einen Raum der Herausbildung kritischen Bewusstseins, wie Nelli Korniienko hervorhebt (Korniienko, 2001, S. 59).

Die Analyse des Phänomens des zeitgenössischen ukrainischen Theaters erfordert daher, über eine rein theaterwissenschaftliche Perspektive hinauszugehen und es in ein breiteres kulturtheoretisches Feld einzuordnen, in dem es als Teil einer postkommunistischen und postkolonialen Erfahrung erscheint. In diesem Zusammenhang betonte Marko Pavlyshyn in seiner Analyse der ukrainischen Kultur aus postkolonialer Perspektive die Notwendigkeit, den imperialen Mythos Russlands als „älteren Bruder“ zu überwinden (Pavlyshyn, 1997). Tamara Hundorova wiederum interpretiert die ukrainische Kultur als eine „transitorische Kultur“, die von postkolonialen Traumata geprägt ist, zugleich jedoch auf eine Neubestimmung ihres Platzes im europäischen kulturellen Raum ausgerichtet ist und darauf abzielt, die Vorstellung von der Ukraine als kultureller Peripherie zu überwinden (Hundorova, 2024). In diesem Verständnis erscheint das Theater als eine bedeutende öffentliche Form der Auseinandersetzung mit traumatischen Erfahrungen.

In dieser postkolonialen Perspektive fungieren Judith Butlers Überlegungen zu den „Frames of War“, Brechts ethische Forderung, „die Wahrheit zu schreiben“ (Brecht, 1935), sowie Kurbas' Verständnis des Theaters als Raum öffentlichen Handelns als analytische Instrumente zur Deutung der ukrainischen Erfahrung eines Kampfes um Sichtbarkeit, Subjektivität und das Recht auf eine eigene Stimme — sowohl im Kontext einer langen Geschichte kultureller Unterordnung als auch in der Situation der gegenwärtigen großangelegten militärischen Invasion.

Die Intensität und das Ausmaß der dramaturgischen Reaktion in der Ukraine auf den aggressiven Krieg der Russischen Föderation zeugen von der außergewöhnlichen Rolle des Theaters im Prozess der öffentlichen Reflexion über den Krieg. In diesem Sinne wird Theater nicht nur zu einer ästhetischen Praxis, sondern auch zu einer politischen Handlung — zu einer Art Front im kulturellen Krieg, in dem das dramaturgische Wort als Waffe erscheint. Die ukrainische Forscherin Nadiia Miroshnychenko prägt dafür den treffenden Begriff der „dramaturgischen Gegenoffensive“. Damit gemeint sind jene Formen kulturellen Widerstands, in denen Theaterstücke, szenische Lesungen und internationale Inszenierungen als ästhetische, informative und solidarische Praxis fungieren — insbesondere in einer Situation, in der das Theaterleben in der Ukraine selbst erheblich erschwert oder zeitweise unterbrochen war (Miroshnychenko, 2023, S. 5). In ihrer analytischen Auseinandersetzung mit diesem Textkorpus betont Olena Bondareva, dass durch die zeitgenössische ukrainische Kriegsdramatik („military drama“ in ihrer Terminologie) „die Ukrainer der Weltgemeinschaft den Schmerz dieses Krieges und den Heroismus des ukrainischen Volkes vermitteln, das den Komplex des kolonialen Opfers

überwindet und für die Werte von Demokratie, Freiheit und eigener bürgerlicher Identität eintritt“ (Bondareva, 2023a, S. 10).

Der Krieg hat der kulturellen Infrastruktur der Ukraine katastrophale Schäden zugefügt: In den vier Jahren seit Beginn der großangelegten Invasion wurden mehr als 2400 Objekte von kultureller Bedeutung beschädigt, fast 500 davon vollständig zerstört, darunter Dutzende Theater, Kinos und Philharmonien (Ministry of Culture of Ukraine, 2025). Dabei geht es nicht nur um die Zerstörung des kulturellen Erbes der Ukraine, sondern auch um die Auslöschung künstlerischer Stimmen: In dieser Zeit wurden 342 Künstlerinnen und Künstler sowie 119 ukrainische und ausländische Medienschaffende getötet (Ministry of Culture of Ukraine, 2025). Diese Verluste bedrohen nicht nur die kulturelle Elite des Landes, sondern auch das kollektive Gedächtnis der Nation. In diesem Kontext wird das Theater zu einem kraftvollen Instrument gesellschaftlicher Resilienz und zu einer wirksamen Front kulturellen Widerstands, die die nationale Identität verteidigt. Wie John Freedman, Initiator des Projekts weltweiter szenischer Lesungen ukrainischer Stücke, feststellt, werden „Lesungen ukrainischer Theaterstücke auf der ganzen Welt den höllischen Krieg in der Ukraine nicht beenden“, doch „die Stücke fungieren als Botschafter, indem sie etwas Wesentliches über die ukrainische Kultur erzählen und uns helfen, die Menschlichkeit des ukrainischen Volkes zu verstehen“ (Rufolo, 2022).

Seit 2014 und insbesondere nach 2022 beteiligen sich ukrainische Dramatikerinnen und Dramatiker aktiv am Widerstand gegen die russische Aggression in der Sprache des Theaters und schaffen dabei einen umfangreichen Textkorpus zum Thema Krieg. Diese dramaturgische Front wird sowohl durch einzelne Stücke repräsentiert, die unmittelbar auf Ereignisse des Krieges reagieren, als auch durch Anthologien, die diese Erfahrung strukturieren, archivieren und konzeptualisieren. Zu den wichtigsten gehören *Maidan. Do i pislia* (*Maidan. Davor und danach. Anthologie aktueller Dramen*, 2016), *Labirynt iz kryhy i vohniu* (*Labyrinth aus Eis und Feuer: Anthologie aktueller Dramen. Revolution der Würde und hybrider Krieg*, 2019), *Antolohiia 24* (*Anthologie 24*, 2022), *Bez nykh* (*Ohne sie*, 2023), *Nenazvana viina* (*Der unbenannte Krieg: Anthologie aktueller ukrainischer Dramen*, 2023) sowie *Art-Panteon: Biohrafichna drama* (*Art-Pantheon: Biographisches Drama*, 2024).

Die Werke dokumentieren nicht nur die Realität des Krieges, sondern artikulieren auch den Schmerz und das Leid der Menschen unter Kriegsbedingungen, halten Strategien des Überlebens fest. Zusätzlich gewinnen sie durch ihre szenische Umsetzung eine öffentliche Resonanz auf Theaterbühnen in der Ukraine und im Ausland, wodurch sie zu einem wichtigen Faktor des internationalen kulturellen Dialogs werden. Das ukrainische Kriegsdrama tritt über mehrere miteinander verbundenen Formate in den europäischen öffentlichen Raum ein: 1) szenische Lesungen von Theaterstücken; 2) vollständige Theaterinszenierungen;

3) Übersetzungen und Publikationen; 4) kritische und mediale Rezeption; 5) akademische Reflexion.

**Szenische Lesungen** als das flexibelste und mobilste Format der Präsenz ukrainischer Kriegsdramatik im europäischen kulturellen Raum ermöglichen eine besonders schnelle Verbreitung, was gerade unter Kriegsbedingungen von großer Bedeutung ist. Ihre Wirksamkeit liegt vor allem in der Geschwindigkeit ihrer Organisation sowie in den minimalen finanziellen und technischen Anforderungen: Kostüme, Bühnenbilder, Requisiten oder langwierige Proben sind nicht erforderlich — es genügt die Initiative, der Text, seine Übersetzung und eine Gruppe von Lesenden. Häufig werden solche Lesungen als unmittelbare Reaktion auf aktuelle Ereignisse organisiert und schaffen dadurch einen Raum kultureller Solidarität. Gleichzeitig weist dieses Format auch gewisse Grenzen auf: In der Regel handelt es sich um einmalige Veranstaltungen, die nicht in das reguläre Repertoire eines Theaters aufgenommen werden, die Reichweite bleibt mitunter begrenzt, zudem erschwert die begrenzte Zahl qualifizierter Übersetzerinnen und Übersetzer aus dem Ukrainischen bisweilen die rasche Erstellung hochwertiger Übersetzungen. Auch eine vollständige statistische Erfassung von Veranstaltungen, die in verschiedenen Ländern stattfinden, ist schwierig. Dennoch stellen szenische Lesungen zweifellos einen wichtigen ersten Schritt dar — gewissermaßen eine Art „theatralischer Vorstoß“ — der den Weg für spätere Inszenierungen eröffnet.

Besonders hervorzuheben sind zwei zentrale Initiativen, die seit Februar 2022 eine breite Präsenz ukrainischer Dramatik auf internationalen Theaterbühnen im Format von Lesungen ermöglicht haben: *DramPost* und *Worldwide Ukrainian Play Readings* (WWUPR). Gemeinsam trugen sie zur Organisation von Hunderten Lesungen in mehr als vierzig Ländern bei, zur Entstehung von Übersetzungen von über dreihundert dramatischen Texten in zwölf Sprachen sowie zur Bildung eines Raumes der Solidarität und des Erinnerns durch performative Praktiken.

Dank der Initiative *DramPost*, die von den Dramatikern des Les-Kurbas-Nationalzentrums für Theaterkunst in Kyjiw, Neda Nezhdana, Oleksandr Viter und Oleh Mykolaitschuk-Nyzovets, ins Leben gerufen und kuratiert wurde, fanden performative Aktionen zur Unterstützung der Ukraine in der ganzen Welt statt und brachten Autorinnen und Autoren, Organisatorinnen und Organisatoren sowie Leserinnen und Leser in der Ukraine und darüber hinaus zusammen. Das Projekt entstand im März 2022 als künstlerischer Widerstand gegen die russische Invasion und als eine Form der schnellen Reaktion der Theatergemeinschaft auf die Ereignisse des Krieges. Es verband szenische und Online-Lesungen zeitgenössischer ukrainischer Dramatik mit Bildungsinitiativen und wohltätigen Aktionen, wobei gleichzeitig Spenden gesammelt wurden für Ukrainerinnen und Ukrainer, die vom Krieg betroffen waren. In der Anfangsphase wurden für die Lesungen Texte aus den Anthologien *Maidan. Do i pislia* und *Labirynt iz kryhy ta vohniu* herangezogen,

ebenso aus den Sammelbänden *Doshch v akvari-umakh ploshch* und *Azhiotazh*. Später kamen neue Stücke hinzu, die bereits nach dem 24. Februar 2022 geschrieben worden waren. Außerdem initiierte DramPost auf der Website des Kurbas-Zentrums die Online-Sammlung von Kriegsstücken *Na chasi*, die später in die 2023 veröffentlichte Anthologie *Nen-azvana viina* überführt wurde. In Zusammenarbeit mit dem Kunststab des Kultur- und Kunstzentrums „Iwan Mykolajtschuk“ in Tscherniwzi wurden zahlreiche szenische Lesungen sowohl in der Ukraine (Odessa, Uschhorod, Czernowitz, Tschernihiw, Drohobyttsch, Poltawa) als auch im Ausland organisiert — unter anderem in Polen, Frankreich, Österreich, Rumänien, Spanien, Tschechien, der Türkei, Irland, den USA, Kanada und Australien sowie in Hongkong (China). Dadurch entstand ein internationales Netzwerk der Solidarität rund um das ukrainische Theater (Nezhdana, 2022).

Die zweite außerordentlich einflussreiche internationale Initiative ist *Worldwide Ukrainian Play Readings* (WWUPR), koordiniert vom Theaterwissenschaftler und Kritiker John Freedman. Den Anstoß zu ihrer Entstehung gab eine Nachricht des künstlerischen Leiters des Blank Space Studio in Hongkong, William Wong, der Ende Februar 2022 vorschlug, eine weltweite Lesung eines ukrainischen Theaterstücks zur Unterstützung der Ukraine zu organisieren. Wie Freedman erinnert, entwickelte sich diese Idee rasch zu einem globalen Netzwerk szenischer Lesungen, an dem sich bereits Anfang März Dutzende Theater aus verschiedenen Ländern beteiligten (Freedman, 2025). Die Initiative vereinte Theater, Universitäten, unabhängige Kunstplattformen und freiwillige Gemeinschaften, die durch szenische Lesungen ukrainische Dramatiker unterstützen und zugleich russischen Narrativen entgegenwirken wollten, die die Existenz ukrainischer Kultur, Sprache und Staatlichkeit in Frage stellen. Nach Angaben der offiziellen Projektseite umfasst die Datenbank heute etwa zweihundert Texte ukrainischer Autorinnen und Autoren, die in neunzehn Sprachen übersetzt wurden. Die Gesamtzahl der Veranstaltungen — Lesungen, Inszenierungen, Videoübertragungen, Filme und andere Formate — soll bereits mehr als siebenhundert in über dreißig Ländern erreicht haben (Center for International Theatre Development, n.d.).

Plattformen wie DramPost und WWUPR sind häufig in der Lage, institutionelle Beschränkungen der traditionellen Theaterproduktion zu umgehen. Sie agieren schnell und flexibel und stützen sich vor allem auf die Initiative lokaler Theatergemeinschaften, was eine unmittelbare Reaktion auf die Ereignisse des Krieges ermöglicht. Gleichzeitig fördern diese Netzwerke die Übersetzung, internationale Zirkulation und szenische Interpretation neuer ukrainischer Texte und verbinden künstlerische Veranstaltungen häufig mit Spendenaktionen zugunsten ukrainischer Wohltätigkeitsorganisationen. Auf diese Weise erfüllen sie die Funktion gewissermaßen archivischer Formen internationaler Solidarität, indem sie durch

performative Praktiken die Unterstützung des ukrainischen Volkes durch europäische und internationale Künstlerinnen und Künstler dokumentieren. Szenische Lesungen sind somit nicht nur eine temporäre künstlerische Form, sondern auch ein mobiler Mechanismus der öffentlichen Artikulation ukrainischer Kriegserfahrungen und der Bewahrung der Erinnerung an die menschliche Dimension dieser Katastrophe.

**Vollständige Theaterinszenierungen** auf der Grundlage ukrainischer Kriegsstücke in Europa zeigen eine bemerkenswerte Vielfalt an künstlerischen Ansätzen. Für ihre Analyse lässt sich eine dreigliedrige Typologie vorschlagen, die auf folgenden Kriterien beruht: 1) der Sprache der Aufführung, 2) der Herkunft des Theaterensembles, 3) dem institutionellen Format der Produktion. So können Aufführungen entweder auf Ukrainisch mit Untertiteln oder in der Sprache des jeweiligen Aufführungslandes stattfinden. Sie werden sowohl von ukrainischen Theatergruppen auf Gastspielreisen als auch von lokalen oder gemischten europäischen Ensembles realisiert, während ihr institutioneller Status von professionellen staatlichen und kommunalen Theatern bis hin zu Amateur- und zivilgesellschaftlichen Initiativen reicht.

Angesichts des Umfangs dieser Studie werden im Folgenden nur einige besonders markante Inszenierungen betrachtet, die unterschiedliche Funktionsweisen ukrainischer Kriegsdramatik im europäischen Theaterraum repräsentieren, ohne jedoch das gesamte Spektrum szenischer Interpretationen auszuschöpfen. Tatsächlich ist die Geografie solcher Aufführungen seit 2022 wesentlich breiter und umfasst Theaterbühnen u.a. in Deutschland, der Schweiz, Litauen, Lettland, Rumänien, Polen, Großbritannien, Frankreich, Österreich und Schweden. Nach offiziellen Angaben aus Theaterarchiven und kritischen Presserevisionen hat die Zahl szenischer Veranstaltungen seit Beginn der großangelegten Invasion im Jahr 2022 bereits die Einhundertermarke erreicht.

Eine der verbreitetsten Formen sind dabei Inszenierungen, die auf Ukrainisch mit Untertiteln aufgeführt werden. Dieser Ansatz richtet sich in erster Linie an die ukrainische Diaspora und an Geflüchtete, für die das Erklingen der Muttersprache und die Bewahrung nationaler Authentizität eine besondere Bedeutung haben. Gleichzeitig ermöglichen Untertitel auch dem lokalen Publikum die Aufführung zu verstehen. In vielen europäischen Ländern, insbesondere in Deutschland, wo Zuschauerinnen und Zuschauer an untertitelte Filme, Opern oder Theaterproduktionen gewöhnt sind, stellt diese Praxis kein Wahrnehmungshindernis dar und erlaubt es, ein breiteres Publikum zu erreichen.

Ein Beispiel für ein solches Modell ist die Aufführung *KVITKA. Pisnya naiavu ta u snakh* (*KVITKA. Ein Lied in Wirklichkeit und in Träumen*) des Akademischen Musik- und Dramatheaters von Winnyzja nach dem Stück von Oleh Mykolajtschuk-Nyzovets. Im Juni 2025 unternahm das Ensemble eine Gastspielreise durch mehrere Städte in Deutschland (Berlin, Karlsruhe, Münster, Heilbronn, Freiburg, Friedrichshafen,

Pforzheim) sowie in der Schweiz (Zürich), wobei die Aufführung auf Ukrainisch mit deutschen Untertiteln präsentiert wurde. Die Inszenierung ist der ukrainisch-ukrainischen Sängerin Kvitka Cisyk gewidmet und stellt eine künstlerische Interpretation ihres Lebens dar, angereichert mit musikalischen Elementen und multimedialer Szenografie. Obwohl das Stück bereits 2015 geschrieben wurde und thematisch nicht zum engeren Korpus der Military-Drama gehört, gewinnt seine szenische Aktualisierung im Kontext des gegenwärtigen Krieges eine neue Bedeutung. In diesem Zusammenhang fungiert die Aufführung als eine Form kultureller Selbstbehauptung, die die Eigenständigkeit der ukrainischen Kultur im internationalen Raum sichtbar macht und ihre Unabhängigkeit vom imperialen Narrativ einer angeblich „großen“ russischen Kultur betont. Nach einer der Aufführungen in Münster würdigte der Bürgermeister der Stadt, Markus Lewe, die Produktion als ein Beispiel kultureller Diplomatie und betonte, dass gerade durch die Kunst die Erfahrung des gegenwärtigen ukrainischen Kampfes für ein deutsches Publikum verständlicher und greifbarer werde (Vinnytsia.info, 2025).

Als nächstes wird das Monodrama nach dem Stück von Neda Nezhdana *Krashche b ja narodylasia kishkoiu* (*Ich wäre lieber als Katze geboren worden*) dargestellt, das im September 2022 in Krakau im Rahmen des Internationalen Ukrainischen Theaterfestivals „Ost-West“ präsentiert wurde. Die Inszenierung fand durch das ukrainische professionelle Theaterensemble „Peretvorennia“ statt (Regie: Wolodymyr Sawalniuk, Schauspiel: Hanna Jaremtschuk) und wurde auf Ukrainisch mit polnischen Untertiteln aufgeführt, wodurch sie sowohl für die ukrainische Diaspora als auch für das polnische Publikum zugänglich wurde. Das Stück, das 2015 als Reaktion auf die Annexion der Krim sowie von Teilen der Regionen Donezk und Luhansk durch Russland geschrieben wurde, erinnert daran, dass der russisch-ukrainische Krieg bereits 2014 begann — lange vor der großangelegten Invasion im Jahr 2022 — und nicht nur um Territorien, sondern auch um historische Erinnerung und kulturelle Identität geführt wird. Im Zentrum der Handlung steht die Geschichte einer aus dem Donbas geflüchteten Frau, die unter Lebensgefahr zurückgelassene Haustiere rettet. Ihr Verhalten lässt sich aus der Perspektive der *ethics of care*, einem von Carol Gilligan entwickelten Konzept, interpretieren: Während einige Menschen unter den Bedingungen der Besatzung den Weg der Kollaboration wählen und bereit sind, ehemalige Nachbarn oder Freunde aus Eigennutz oder ideologischer Verblendung zu verfolgen, bewahren andere selbst gegenüber den schutzlosesten Lebewesen die Fähigkeit zu Mitgefühl und Verantwortung. Die kammerartige Form des Monodramas und die asketische szenische Gestaltung lenken die Aufmerksamkeit des Publikums vor allem auf die inneren Erfahrungen der Protagonistin.

Die dokumentarisch-autobiografische Inszenierung *Über Leben als Ukrainerin\**, die auf einem Text von Anastasiia Kosodii basiert und 2023 im Theater

der Stadt Heidelberg aufgeführt wurde. Grundlage der Aufführung bilden Interviews und persönliche Zeugnisse ukrainischer Frauen, die vor dem Krieg fliehen mussten. Besonders authentisch wirkt die Inszenierung durch die Schauspielerinnen Vladlena Sviatash, die selbst die Erfahrung der erzwungenen Migration gemacht hat. Der deutsche Regisseur Georg Zhan bietet eine eigene szenische Interpretation der ukrainischen Kriegserfahrung, indem er diese Zeugnisse in den lokalen Theaterkontext integriert. Die Inszenierung zeichnet sich durch eine zurückhaltende minimalistische Ästhetik aus: Vor einem schwarzen Hintergrund, der den Tod und die Tragödie des Krieges symbolisiert, agiert nur eine Schauspielerin, während der Bühnenraum durch wenige Requisiten markiert wird. Zum zentralen szenischen Zeichen wird ein Rucksack mit den notwendigsten Dingen — ein Symbol der erzwungenen Migration, da der Mensch sein gesamtes Leben in einem kleinen Koffer oder Rucksack unterbringen muss. Im Kontext des Krieges erhält dieses Bild eine besondere Bedeutung, da der sogenannte „Notfallrucksack“ Teil des alltäglichen Lebens vieler Ukrainerinnen und Ukrainer geworden ist, die ihre Häuser verlassen mussten. Einen Kontrast zur minimalistischen Bühnensprache bildet der rote Lippenstift als Symbol, selbst unter den Bedingungen von Krieg und Exil Weiblichkeit zu bewahren. So werden durch einfache und für das Publikum verständliche Bühnenzeichen persönliche Geschichten ukrainischer Frauen Teil eines breiteren öffentlichen Dialogs über den Krieg und machen zuvor ungehörte Stimmen sichtbar und hörbar.

Neben Inszenierungen auf Ukrainisch mit Untertiteln gewinnt ein weiteres Modell der szenischen Umsetzung zunehmend an Bedeutung: Aufführungen in der Sprache des jeweiligen Aufführungslandes (Deutsch, Polnisch, Tschechisch oder Englisch). Ein solcher Ansatz erleichtert den Zugang für das lokale Publikum, ermöglicht die Einbindung lokaler Schauspieler:innen, Regisseur:innen und eröffnet breitere Möglichkeiten kritischer Rezeption. Die Vorbereitung solcher Produktionen erfordert jedoch mehr Zeit und Ressourcen, da sie hochwertige literarische Übersetzungen sowie den Aufbau professioneller Kontakte zu europäischen Theaterinstitutionen voraussetzt — ein Prozess, der für ukrainische Dramatikerinnen und Dramatiker oft durch strukturelle und organisatorische Hindernisse erschwert wird.

Ein anschauliches Beispiel für eine solche Praxis war das Theaterprogramm „Mariupol: Solange er lebt, lebt die Hoffnung“, das 2024 im Rahmen des internationalen Festivals „Tage der ukrainischen Kultur“ in Wiesbaden auf der kleinen Bühne des Hessischen Staatstheaters präsentiert wurde. Es vereinte szenische Adaptionen von Werken zeitgenössischer ukrainischer Dramatikerinnen: *Zakryte nebo* (*Geschlossener Himmel*) von Neda Nezhdana (Regie: Oleksandr Miroshnychenko) und *Trubach* (*Der Trompeter*) von Inna Honcharova (Regie: Wolodymyr Schtscherban). Beide Produktionen wurden in englischer Sprache aufgeführt.

Das Stück *Zakryte nebo* von Neda Nezhdana dokumentiert künstlerisch die Kriegsverbrechen der russischen Armee, die in den ersten Monaten der großangelegten Invasion begangen wurden. Die Inszenierung entfaltet sich um die Geschichten von Frauen, die Bombardierungen, Besatzung und den Verlust von Angehörigen erlebt haben und deren Erfahrungen auf realen Zeugenaussagen beruhen. Zum zentralen Motiv der Aufführung wird die Metapher des „geschlossenen Himmels“: Im wörtlichen Sinne bezeichnet sie den Himmel über der Ukraine, der für russische Raketen und Bomben offen bleibt, zugleich aber für zivile Luftfahrt geschlossen ist. Im übertragenen Sinne steht sie für einen Krieg, der Menschenleben fordert, Häuser zerstört und den Menschen somit Sicherheit und Ruhe nimmt. Durch die persönlichen Geschichten der Protagonistinnen verwandelt die Inszenierung diese traumatische Erfahrung in eine Form öffentlicher Zeugenschaft und verweist zugleich auf eines der tragischsten Ereignisse der russischen Invasion — die Bombardierung des Mariupoler Dramatheaters im März 2022, bei der Hunderte Zivilisten ums Leben kamen, darunter vor allem Kinder, Frauen und ältere Menschen.

Eine andere künstlerische Perspektive bietet die Inszenierung *Trubach*, die auf dem Stück von Inna Honcharova basiert und reale Ereignisse im Mariupoler Metallurgiewerk Iljitsch im Mai 2022 aufgreift. Ein Trompeter eines Militärorchesters, der sich zusammen mit Verwundeten in einem Luftschutzkeller versteckt, versucht eine Musik zu komponieren, die das Orchester seiner Brigade nach dem Sieg spielen wird. Das zentrale Motiv der Aufführung ist daher das Oxymoron einer „Symphonie des Krieges“, in der die Harmonie und Schönheit der symphonischen Musik in scharfem Kontrast zur Hässlichkeit des Krieges stehen, der Zerstörung, Leid und Tod bringt. In diesem Zusammenhang erscheint Musik als Metapher für die Stimmen jener, die gefallen sind und nicht mehr selbst sprechen können. Beide Inszenierungen, die die Tragödie von Mariupol künstlerisch reflektieren, erfüllen somit eine Funktion der Zeugenschaft. Sie bringen Geschichten in den europäischen öffentlichen Raum zurück, die sonst möglicherweise ungehört geblieben wären, und verwirklichen damit Brechts ethische Forderung, die Wahrheit öffentlich auszusprechen, während sie zugleich den imperialen Mythos Russlands als „älteren Bruder“ in Frage stellen.

Aus einer anderen Perspektive wird der Krieg in der Inszenierung *Meine Hölle (Moie peklo)* nach dem Stück der ukrainischen Dramatikerin Oksana Savchenko betrachtet, dessen Premiere 2024 im Theater und Orchester Heidelberg stattfand (Regie: Simone Geier). Im Unterschied zu den zuvor genannten Inszenierungen, die sich auf Erfahrungen des unmittelbaren Lebens im Kriegsgebiet konzentrieren, richtet sich diese Aufführung auf eine andere Dimension des Krieges — die Erfahrung der erzwungenen Migration. Die Handlung konzentriert sich auf die Geschichte einer ukrainischen Frau und ihres Kindes, die in Deutschland Zuflucht finden, jedoch selbst im sicheren Raum nicht von den Auswirkungen des Krieges befreit

werden. In diesem Kontext erhält der Titel *Meine Hölle* eine symbolische Bedeutung: Die Hölle erweist sich nicht nur als der Raum des Krieges selbst, sondern auch als der psychische Zustand eines Menschen, der von seiner Heimat, der Familie und seinem vertrauten sozialen Umfeld getrennt ist.

Die Aufführung thematisiert eine Reihe von Problemen, mit denen Geflüchtete konfrontiert sind: Sprachbarrieren, Schwierigkeiten der beruflichen Integration, kulturelle Unterschiede sowie die ständige Sorge um Angehörige, die in den Konflikt- und Kriegsgebieten zurückgeblieben sind. Auf diese Weise wird das Paradox der Erfahrung erzwungener Migration sichtbar: Selbst in einem sicheren Umfeld bleibt der Mensch nicht frei vom Krieg, da dieser weiterhin in Erinnerungen, Ängsten und alltäglichen Lebenspraktiken fortbesteht. Durch die Geschichte einer einzigen Familie reflektiert die Inszenierung die Erfahrungen von Millionen Ukrainerinnen und Ukrainern — insbesondere von Frauen mit Kindern — die vor dem Krieg fliehen mussten und in verschiedenen Ländern Europas Zuflucht gefunden haben.

Eine weitere Form der Präsenz ukrainischer Dramatik im europäischen öffentlichen Raum stellen zivilgesellschaftliche und amateurtheatrale Initiativen der ukrainischen Diaspora dar. Ein besonders anschauliches Beispiel ist die Inszenierung *Zakryte nebo (Geschlossener Himmel)* nach dem Stück von Neda Nezhdana, aufgeführt vom Theater Demetrios, das von ukrainischen Geflüchteten in Mainz gegründet wurde. Die Aufführung wurde 2025 in mehreren deutschen Städten gezeigt, darunter Wiesbaden, Raunheim, Mainz, Trier und Mannheim, und auf Ukrainisch mit deutschen Untertiteln präsentiert.

In der Bühnenfassung des Theaters Demetrios nimmt das Material die Form einer kollektiven Erinnerungserfahrung an: Eine reduzierte Szenografie, eine begrenzte Anzahl von Requisiten und ein abgedunkelter Bühnenraum schaffen die Atmosphäre eines Schutzraums oder eines geschlossenen Kellerraums. In der Aufführung erklingen die Stimmen von Frauen, die nach und nach Fragmente von Erinnerungen an Bombardierungen, Verluste und erzwungene Migration rekonstruieren. In diesem Sinne erfüllt die Inszenierung nicht nur eine ästhetische, sondern auch eine soziale Funktion: Sie wird zu einer Form gegenöffentlicher Artikulation, in deren Rahmen die ukrainische Gemeinschaft die Möglichkeit erhält, ihre eigenen Kriegserfahrungen innerhalb der europäischen Gesellschaft jenseits des offiziellen politischen Diskurses auszusprechen. Das Theater verwandelt sich dabei in einen Raum, in dem private Traumata in einen öffentlichen Dialog übergehen und die ukrainische Kriegserfahrung für ein europäisches Publikum eine menschliche Dimension erhält.

Die betrachteten Beispiele zeigen, dass ukrainische Theaterstücke aus der Zeit des Krieges in den szenischen Interpretationen europäischer Theater nicht nur als künstlerische Werke fungieren, sondern auch als eine Form der kulturellen Präsenz der Ukraine im europäischen öffentlichen Raum.

Eine wichtige Rolle beim Eintritt der ukrainischen Dramatik in den europäischen Kulturraum spielen auch **Übersetzungen und Buchpublikationen von Theaterstücken**. Bereits nach 2014 erschienen erste Anthologien zeitgenössischer ukrainischer Dramatik in Fremdsprachen, die diese Texte für die internationale Theatergemeinschaft zugänglich machten, darunter insbesondere die polnischen Anthologien *Nowy dramat ukraiński. W oczekiwaniu na Majdan* (2015) und *Współczesna dramaturgia ukraińska. Od A do Ja* (2018) sowie die französische Ausgabe *De Tchernobyl à la Crimée. Panorama des écritures théâtrales contemporaines d'Ukraine* (2019).

Nach der großangelegten Invasion im Jahr 2022 hat sich dieser Prozess deutlich intensiviert, wie unter anderem die deutschsprachige Anthologie *Zeitreisen durch die Gegenwart: Theatertexte aus der Ukraine* (2024) sowie der englischsprachige Sammelband *A Dictionary of Emotions in a Time of War: 20 Short Works by Ukrainian Playwrights* (2023) zeigen. Buchpublikationen schaffen eine langfristige Präsenz ukrainischer Dramatik im internationalen Kulturraum, da sie — im Gegensatz zu einmaligen Theaterereignissen — für weitere Inszenierungen, wissenschaftliche Forschung und neue Übersetzungen dauerhaft zugänglich bleiben.

Neben Theateraufführungen und Buchpublikationen spielt auch **die mediale und kritische Rezeption** eine wichtige Rolle bei der Verbreitung ukrainischer Kriegsdramatik im europäischen Raum. Aufführungen ukrainischer Stücke werden zunehmend zum Gegenstand von Theaterkritiken, journalistischen Beiträgen und kulturellen Analysen in europäischen Medien. Besonders aktiv reagiert darauf die deutsche Theater- und Kulturszene, in der Rezensionen und Berichte über ukrainische Theaterprojekte unter anderem in Publikationen wie *Deutschlandfunk Kultur*, *Theater der Zeit*, *Tagesspiegel*, *Süddeutsche Zeitung*, *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, *Berliner Zeitung*, *NDR Kultur*, *Die Zeit* und *Berliner Morgenpost* erscheinen.

Die ukrainische Dramatik wird in diesen Beiträgen zumeist aus der Perspektive von Kriegserfahrung, Zeugenschaft, Trauma und kulturellem Widerstand betrachtet. So analysieren etwa Rezensionen zu Inszenierungen von Stücken von Anastasiia Kosodii (*Wie man mit Toten spricht*) oder Oksana Savchenko (*Meine Hölle*) die szenischen Strategien der Darstellung von Krieg und erzwungener Migration (Marburg, 2023; Kailuweit, 2024). Obwohl ukrainische Texte bislang nur selten Eingang in die Spielpläne europäischer Theater finden und nicht selten als eine Art „Theater der Krise“ wahrgenommen werden, markiert bereits ihre Präsenz in der europäischen Theaterkritik eine Einbindung der ukrainischen Dramatik in einen breiteren kulturellen Diskurs.

Diese kritischen Stimmen erfüllen eine doppelte Funktion. Einerseits tragen sie dazu bei, ukrainische Theaterproduktionen in den europäischen kulturellen Diskurs einzubinden, andererseits ermöglichen sie es, die Wahrnehmung des Krieges durch die Perspektive künstlerischer Darstellung zu reflektieren.

Rezensionen europäischer Kritikerinnen und Kritiker betonen häufig die dokumentarische Authentizität vieler ukrainischer Stücke, ihre emotionale Intensität sowie ihre Fähigkeit, komplexe politische und historische Erfahrungen durch die Sprache des Theaters zu vermitteln.

Darüber hinaus beginnt ukrainische Kriegsdramatik allmählich auch zu einem Gegenstand wissenschaftlicher Reflexion in der europäischen Theater- und Kulturwissenschaft zu werden. Konferenzbeiträge, akademische Artikel und Forschungsprojekte widmen sich zunehmend der Analyse dieses Phänomens und betrachten ukrainische Theatertexte im Kontext postkolonialer Theorie, kultureller Erinnerung und öffentlicher Kommunikation über Kriegserfahrungen.

Eine ähnliche Aufmerksamkeit für die ukrainische Dramatik ist auch in anderen europäischen Ländern zu beobachten. Im Vereinigten Königreich wurden Theaterereignisse, die mit ukrainischen Stücken verbunden sind, unter anderem in den Publikationen *The Guardian* und *The Stage* besprochen; in Frankreich berichteten führende nationale Medien sowie spezialisierte Theaterzeitschriften, darunter *Le Monde* und *La Terrasse*. Auch in Polen wird die ukrainische Kriegsdramatik zunehmend zum Gegenstand von Diskussionen auf Theaterportalen sowie in wissenschaftlichen Publikationen.

Die kritische Rezeption formt somit allmählich ein neues Feld der Sichtbarkeit des ukrainischen Theaters in Europa, indem sie es in einen breiteren kulturellen und intellektuellen Diskurs integriert. Gerade diese wachsende mediale Sichtbarkeit ukrainischer Dramatik eröffnet zunehmend Raum für ihre akademische Reflexion. In den letzten Jahren erschien eine Vielzahl von Publikationen, die sich der Übersetzung, Rezeption und internationalen Zirkulation ukrainischer dramatischer Texte widmeten. Zu den Autorinnen und Autoren, die in diesem Forschungsfeld arbeiten, gehören unter anderem Olena Bondareva, Agnieszka Matusiak, John Freedman, Lidia Nagel, Irena Górska, Katarzyna Kręglewska und Hanna Veselovska, deren Arbeiten zentrale Ansätze zur Analyse der zeitgenössischen ukrainischen Dramatik im internationalen öffentlichen Raum formulieren.

So analysiert Olena Bondareva zeitgenössische ukrainische Stücke, die während des großangelegten Krieges entstanden sind, aus der Perspektive der Darstellung von Belagerungs- und Besatzungserfahrungen ukrainischer Städte (Bondareva, 2023b). In einem breiteren kulturellen Kontext untersucht Agnieszka Matusiak die Dekolonisierungsprozesse in der zeitgenössischen ukrainischen Kultur (Matusiak, 2022). Die polnischen Forscherinnen Irena Górska und Katarzyna Kręglewska lenken die Aufmerksamkeit auf neue thematische und ästhetische Dimensionen der ukrainischen Dramatik im Kontext globaler Krisen und der Kriegserfahrung (Górska, 2024; Kręglewska, 2023). Gleichzeitig spielen im internationalen Theaterfeld Übersetzungs- und kuratorische Initiativen eine wichtige Rolle, insbesondere das

Projekt *Worldwide Ukrainian Play Readings*, dem eine Studie von John Freedman gewidmet ist (Freedman, 2025). Hanna Veselovska bietet eine Zusammenfassung der Veränderungen, die sich im ukrainischen Theater nach der russischen Invasion im Jahr 2022 vollzogen haben (Veselovska, 2022), während Lidia Nagel im Vorwort zur deutschsprachigen Anthologie zeitgenössischer ukrainischer Dramatik den Kontext ihres Eintritts in den europäischen Theaterraum umreißt (Nagel, 2024).

**Schlussfolgerungen.** Die zeitgenössische ukrainische Kriegsdramatik tritt zunehmend über unterschiedliche Kanäle kultureller Zirkulation in den europäischen öffentlichen Raum ein: szenische Lesungen, vollständige Theaterinszenierungen, Übersetzungen und Buchpublikationen, kritische und mediale Rezeption sowie akademische Reflexion. Zusammen schaffen diese Formen einen Raum, in dem die ukrainische Kriegserfahrung Teil eines breiteren kulturellen Dialogs wird.

Ein Vergleich dieser Formate zeigt, dass szenische Lesungen die schnellste und mobilste Form der Reaktion auf Kriegsereignisse darstellen: Sie erfordern keine nennenswerten institutionellen Ressourcen und ermöglichen die rasche Schaffung von Solidaritätsräumen. Ihr Einfluss bleibt jedoch häufig kurzfristig und ist von persönlichen oder lokalen Initiativen abhängig. Vollständige Theaterinszenierungen entfalten demgegenüber eine nachhaltigere kulturelle Wirkung, da sie in Spielpläne aufgenommen werden, ein breiteres Publikum erreichen und vielfältige Rezeptionsmechanismen etablieren können. Übersetzungen und Buchpublikationen wiederum sichern eine langfristige Präsenz ukrainischer Texte im europäischen Kulturumlauf, während die kritische, mediale und wissenschaftliche Rezeption sie in einen breiteren intellektuellen Diskurs einschreibt.

In diesem Kontext erfüllt die ukrainische Kriegsdramatik nicht nur eine ästhetische, sondern auch eine gesellschaftliche Funktion: Sie erscheint als eine Form öffentlichen Zeugnisses, artikuliert die menschliche Dimension des Krieges in der Sprache der Kunst, widerspricht russischen imperialen Narrativen, macht Stimmen hörbar, die oft ungehört bleiben, und stärkt auf diese Weise die ukrainische Subjektivität im europäischen öffentlichen Raum. Dabei ist hervorzuheben, dass die Kriegsdramatik nur eine, wenngleich derzeit die sichtbarste, Dimension der zeitgenössischen ukrainischen Dramatik darstellt, die sich nicht auf Kriegs- und Traumaerfahrung reduzieren lässt: Parallel dazu entwickeln sich aktiv die biografische Dramatik, die Komödie sowie das Jugend- und Kindertheater. In diesem Sinne kann die Kriegsdramatik als eine Art Katalysator wirken, durch den die ukrainische Theaterkultur insgesamt größere Sichtbarkeit im europäischen Kulturraum erlangt und sich dort als eigenständige und vollwertige Stimme behauptet.

## References (translated and transliterated)

### Primary sources

- Freedman, J. (Ed.). (2023). *A dictionary of emotions in a time of war: 20 short works by Ukrainian playwrights*. Laertes Press.
- Korzeniowska-Bihun, A. (Ed.). (2018). *Współczesna dramaturgia ukraińska. Od A do Ja* [Contemporary Ukrainian Drama. From A to Y]. Agencja Dramatu i Teatru ADiT.
- Korzeniowskiej-Bihun, A., & Moskwińska, A. (Eds.). (2015). *Nowy dramat ukraiński: T. 1. W oczekiwaniu na Majdan* [New Ukrainian Drama: Vol. 1. Waiting for Maidan]. Instytut Slawistyki Polskiej Akademii Nauk.
- Mykolaychuk-Nyzovets, O., & Nezhdana, N. (Eds.). (2024). *Art-pantheon: biograficzna drama* [Art-pantheon: biographical drama]. Les Kurbas national centre for theatre arts.
- Mykolaychuk-Nyzovets, O., & Miroschnychenko, N. (Eds.). (2023). *Ne nazvana viina: antologhiia aktualnoi ukrainiskoi dramy* [The unnamed war: anthology of contemporary Ukrainian drama]. Svit znan.
- Mykolaychuk-Nyzovets, O., & Nezhdana, N. (Eds.). (2016). *Maidan. Do i pislia. Antologhiia aktualnoi dramy* [Maidan. Before and after. Anthology of contemporary drama]. Svit znan.
- Mykolaychuk-Nyzovets, O., & Nezhdana, N. (Eds.). (2019). *Labirynt iz kryhy i vohniu: antologhiia aktualnoi dramy. Revoliutsiia hidnosti i hibrydna viina* [Labyrinth of ice and fire: anthology of contemporary drama. Revolution of Dignity and hybrid war]. Smoloskyp.
- Nagel, L. (Ed.). (2024). *Zeitreisen durch die Gegenwart: Theatertexte aus der Ukraine* [Time travel through the present: Theatre texts from Ukraine]. Neofelis Verlag.
- Parade-Fest. (2022). *Antologhiia 24* [Anthology 24]. <https://web.archive.org/web/20240622035734/https://paradefest.com.ua/anthology24>
- UKRDRAMAHUB (Hg.). (2023) *Bez nykh* [Without Them]. UKRDRAMAHUB — Portal of Contemporary Ukrainian Drama. <https://ukrdramahub.org.ua/collection/bez-nykh>
- Secondary sources**
- Bondareva, O. (2023a). Suchasna ukrainska military-drama [Contemporary Ukrainian military drama]. *Kino-Teatr*, 4, 8–10.
- Bondareva, O. (2023b). Ukrainian cities under Russian siege/occupation: The optics of Ukrainian dramaturgy 2022/2023. *Wiedza Obronna*, 285(4), 111–126. <https://doi.org/10.34752/2023-a285>
- Brecht, B. (1935). *Fünf Schwierigkeiten beim Schreiben der Wahrheit* [Five difficulties in writing the truth]. <https://www.gleichsatz.de/b-u-t/spdk/brecht2.html>
- Brecht, B. (1964). A short organum for the theatre. In J. Willett (Ed., Trans.), *Brecht on theatre: The development of an aesthetic* (pp. 179–205). Methuen.
- Butler, J. (2009). *Frames of war: when is life grievable?* Verso. [https://www.academia.edu/10344199/Butler\\_Judith\\_Frames\\_of\\_War](https://www.academia.edu/10344199/Butler_Judith_Frames_of_War)
- Butler, J. (2022, May 7). *Pro viinu v Ukraini* [On the war in Ukraine]. Kontur. <https://kontur.media/butler>
- Bystrytskyi, Y., & Sytnichenko, L. (2022, March 24). *Filosofia i dyskurs viiny: Konflikt svitiv yak mezha komunikatyvnoi teorii Yurgena Habermasa* [Philosophy and discourse of war: conflict of worlds as the limit of Jurgen Habermas's communicative theory]. *Filosofska Dumka*, 3, 64–82. <https://doi.org/10.15407/fid2022.03.064>
- Center for International Theatre Development (n.d.). *Worldwide Ukrainian play readings*. <https://www.citd.us/worldwide-ukrainian-play-reading>
- Chamberlain, N. (2016, May 9). *PM Neville Chamberlain's speech on his peace negotiations with Hitler — 27 September 1938* [Video]. YouTube. [https://youtu.be/vi\\_qfxsp2Pk?si=RQ6IRO2YvLxfXBID](https://youtu.be/vi_qfxsp2Pk?si=RQ6IRO2YvLxfXBID)
- European Commission. (2025, March 11). *Speech by President von der Leyen at the European Parliament plenary*. [https://ec.europa.eu/commission/presscorner/detail/en/speech\\_25\\_739](https://ec.europa.eu/commission/presscorner/detail/en/speech_25_739)
- Freedman, J. (2025). Necessity as the mother of invention: a personal account of creating worldwide play projects in support of Belarus and Ukraine. *TDR: The Drama Review*, 69(1), 5–30. <https://doi.org/10.1017/S1054204324000522>
- Freedman, J. (Ed.). (2023). *The texts of Kyiv's theater of playwrights: literary-based acts of war*. In *A dictionary of emotions in a time of war: 20 short works by Ukrainian playwrights* (pp. 7–12). Laertes Press.
- Górska, I. (2024). Recent Polish and Ukrainian dramaturgy in the face of modern world crises. *Art Inquiry. Recherches sur les Arts*, 24, 221–238. <https://doi.org/10.26485/AI/2024/26/11>
- Habermas, J. (2022, April 28). *Krieg und Empörung* [War and Outrage]. Süddeutsche Zeitung. <https://www.sueddeutsche.de/projekte/artikel/kultur/das-dilemma-des-westens-juergen-habermas-zum-krieg-in-der-ukraine-e068321>
- Hundorova, T. (2024). *Tranzytyna kultura i postkolonialna travma* [Transit culture and postcolonial trauma]. Vikhola.

- Kailuweit, S. (2024, February 26). *Meine Hölle (Моя некло) — Theater Heidelberg. Krieg im Kopf* [My Hell — Theater Heidelberg. War in the mind]. *Nachtkritik*. <https://nachtkritik.de/nachtkritiken/deutschland/baden-wuerttemberg/heidelberg/theater-heidelberg/meine-hoelle-moe-peklo-theater-und-orchester-heidelberg>
- Korniiienko, N. (2001). *Les Kurbas: repetytsiia maibutnoho* [Les Kurbas: rehearsal of the future]. *Lybid*.
- Kręglewska, K. (2023). *Teatr wobec wojny. O praktykowaniu wdzięczności* [Theatre and war: On practicing gratitude]. *Konteksty*, 340(1–2), 130–141. <https://doi.org/10.36744/k.1675>
- Marburg, E. (2023, April 23). *Wie man mit Toten spricht — Nationaltheater Mannheim. Innehalten* [How to Talk to the Dead — National Theatre Mannheim. Pause]. *Nachtkritik*. <https://www.nachtkritik.de/nachtkritiken/deutschland/baden-wuerttemberg/mannheim/nationaltheater-mannheim/wie-man-mit-toten-spricht-nationaltheater-mannheim-hausautorin-anastasiia-kosodii-inszeniert-ihr-auftragswerk-und-berichtet-ueber-kriegsgeschehen-in-der-ukraine>
- Matusiak, A. (2022). *Wyjść z milczenia. Dekolonialne zmagania kultury ukraińskiej XXI wieku* [Emerging from silence: The decolonial struggle of 21st-century Ukrainian culture]. *Universitas*.
- Ministry of Culture of Ukraine. (2025, December 4). *1630 pamiatok kulturnoi spadshchyny ta 2437 obiektyv kulturnoi infrastruktury postrazhdaly v Ukraini cherez rosiisku ahresiiu* [1630 cultural heritage sites and 2,437 cultural infrastructure facilities in Ukraine have been damaged due to Russian aggression]. <https://mincult.gov.ua/news/1630-pamyatok-kulturnoyi-spadshhyny-ta-2437-obyektiv-kulturnoyi-infrastruktury-postrazhdaly-v-ukrayini-cherez-rosijsku-agresiyu>
- Ministry of Culture of Ukraine. (n.d.). *Rozstriliane pokolinnia: Spysok zahyblykh myttsiv* [Executed Renaissance: List of killed artists]. <https://mincult.gov.ua/rozstriliane-pokolinnya/spysok-zahyblykh-myttsiv>
- Miroshnychenko, N. (2023). *Dramaturhichniy kontrnastup* [Dramaturgical Counteroffensive]. In O. Mykolaychuk-Nyzovets, & N. Miroshnychenko (Eds.), *Nenazvana viina: antolohiia aktualnoi ukrainskoi dramy* (pp. 5–8). *Svit znan*.
- Nagel, L. (Ed.). (2024). *Vorwort* [Foreword]. In *Zeitreisen durch die Gegenwart: Theatertexte aus der Ukraine (Drama Panorama 8)* (pp. 7–12). *Neofelis Verlag*.
- Nezhdana, N. (2022). *Dramaturhichniy front. Eskizna khronika* [Dramaturgical front. Sketch chronicle]. *Kurbasivski chytannia*, 17, 253–293.
- Pavlyshyn, M. (1997). *Kozaky v Yamaitsi: postkolonialni rysy v suchasni ukrainskii kulturi* [Cossacks in Jamaica: Postcolonial features in modern Ukrainian culture]. *Kanon ta ikonostas* (pp. 223–236). *Chas*.
- Rufolo, D. (2022, March 25). *Ukraine: Get involved by staging readings of plays*. *Plays International & Europe*. <https://playsinternational.org.uk/ukraine-staging-readings-of-plays>
- Veselovska, H. (2022). *Living in the war: the Ukrainian theatre since the Russian invasion. Critical Stages / Scènes critiques*, 26. <https://www.critical-stages.org/26/living-in-the-war-the-ukrainian-theatre-since-the-russian-invasion>
- Vinnitsia.info. (2025, June 26). *Mer nimetskoho mista vidvidav vystavu Vinnytskoho teatru* [The mayor of a German city attended a performance of the Vinnytsia theatre]. <https://vinnitsa.info/article/mer-nimetskoho-mista-vidvidav-vystavu-vinnytskoho-teatru>

Iuliia Skybytska

The Les Kurbas National Centre for Theatre Arts, Ukraine

## VOICES OF RESISTANCE: UKRAINIAN WARTIME DRAMA IN THE EUROPEAN PUBLIC SPHERE

The *purpose* of this article is to demonstrate how, since 2022, contemporary Ukrainian war plays performed in Europe have emerged as a distinctive artistic phenomenon and an integral part of the European public sphere. As such, they function both as acts of cultural resistance to Russian aggression and as a means of dismantling Russian imperial narratives while preserving Ukrainian national historical memory. The *object of the study* is Ukrainian war plays written after the Russian Federation's occupation of parts of Ukraine in 2014. The *subject of the analysis* comprises the artistic strategies employed by Ukrainian playwrights and the reception of these plays in European theatrical contexts, particularly their transition from dramatic texts to staged readings, translations, full-scale productions, and critical reception. The *study's relevance* stems from the growing presence of contemporary Ukrainian war drama within the European cultural and public sphere following Russia's full-scale invasion of Ukraine, as well as the need for a comprehensive scholarly examination of this process.

The study employs a multi-level *methodology*, combining an analysis of the cultural circulation of contemporary Ukrainian war drama within the European theatrical landscape with case studies of selected staged readings and full-scale productions in Germany, the United Kingdom, and Poland. The *study's novelty* lies in its analysis of how contemporary Ukrainian war plays operate within the European cultural and public sphere.

*Results*. This study traces the development of contemporary Ukrainian war drama from dramatic texts and staged readings to translations, theatre productions, and critical reception across Europe. It demonstrates that theatre functions both as a form of cultural resistance and as a space for the public interpretation of the traumatic experience of war. The findings also show that Ukrainian playwrights have used theatre to transform the war from news reporting into a profoundly human experience, making individual lives and voices visible and comprehensible to European audiences and thereby fostering intercultural dialogue. Furthermore, the study identifies the artistic representation of women's experiences of war as one of the defining features of contemporary Ukrainian war drama, occupying a significant place both in dramatic texts and in their European stage interpretations.

*Keywords*: contemporary Ukrainian war drama; war theatre; dramaturgical counteroffensive; cultural memory; trauma; European public sphere; Bertolt Brecht; identity.

**Юлія Скибицька**

Національний центр театрального мистецтва ім. Леся Курбаса, Україна

## **ГОЛОСИ СПРОТИВУ: УКРАЇНЬСЬКА ВОЄННА ДРАМАТУРГІЯ В ЄВРОПЕЙСЬКІЙ ПУБЛІЧНІЙ СФЕРІ**

*Мета статті* — продемонструвати, як тексти сучасних українських воєнних п'єс, втілюючись на театральних сценах Європи, стають особливим мистецьким явищем, яке після 2022 року є невід'ємною частиною європейського публічного простору як акт культурного спротиву насиллю, засіб руйнації російських імперіалістичних наративів і збереження національної історичної пам'яті. *Об'єктом дослідження* є твори українських драматургів, створені після захоплення у 2014 році військами російської федерації територій нашої держави. *Предмет аналізу* — авторські художні стратегії і рецепція цих п'єс у європейських театральних контекстах, зокрема шляхи їхнього переходу від текстів до сценічних читань, перекладів, повноцінних вистав і критичної рецепції. *Актуальність статті* зумовлена активним входженням сучасної української воєнної драматургії до європейського культурного й публічного простору після початку повномасштабного вторгнення Російської Федерації в Україну та потребою в комплексному науковому осмисленні цього процесу.

Дослідження використовує багаторівневу *методологію*, що поєднує аналіз культурної циркуляції сучасної української воєнної драматургії в європейському театральному просторі, а також case studies окремих сценічних читань і повноформатних постановок у Німеччині, Великій Британії та Польщі. *Наукову новизну* становить аналіз функціонування українських воєнних п'єс в європейському культурному і публічному просторах.

*У результаті дослідження* системно простежено шлях сучасної української воєнної драматургії від текстів до сценічних читань, перекладів, постановок і критичної рецепції в європейських країнах, що дозволяє розглядати театр як форму культурного спротиву і як простір публічного осмислення травматичного досвіду війни. Доведено, що засобами театрального мистецтва українським драматургам вдалося перевести війну з площини віддалених новин у людський вимір, зробити видимими й зрозумілими для європейської публіки конкретні долі та голоси людей, тим самим сприяючи міжкультурному діалогу. Також з'ясовано, що одним із провідних вимірів сучасної української воєнної драматургії є художня репрезентація жіночого досвіду війни, яка посідає важливе місце як у драматичних текстах, так і в їхніх європейських сценічних інтерпретаціях.

*Ключові слова*: українська воєнна драма; театр війни; драматичний контраст; культурна пам'ять; травма; європейський публічний простір; Брехт; ідентичність.

*Стаття надійшла до редколегії 31.03.2026*

*Прийнято до публікації 23.06.2026*

*Опубліковано 30.06.2026*