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(3) —
10.28925/2311-259x.2026.3.

Засновник журналу **Київський столичний університет імені Бориса Грінченка**

Ідентифікатор онлайн-медіа в Реєстрі суб'єктів у сфері медіа:
R40-06855

Журнал включено до переліку наукових фахових видань України
(наказ Міністерства освіти і науки України від 11.06.2026 № 928;
категорія "Б", кластер «Гуманітарні науки та мистецтво», спеціальність В11 Філологія).

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

Члени редколегії:
Олена Бондарева, доктор філологічних наук, доцент, професор, Київський столичний університет імені Бориса Грінченка (Україна) (*заступник головного редактора)*
Тетяна Гребенюк, доктор філологічних наук, професор, Варшавський університет (Польща)
Русудан Махачашвілі, доктор філологічних наук, професор, Київський столичний університет імені Бориса Грінченка (Україна) (*заступник головного редактора*)
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)

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

Відповідальний редактор:
Катерина Ладоня, доктор філософії, Київський столичний університет імені Бориса Грінченка

Літературний редактор:
Тетяна Видайчук, кандидат філологічних наук, доцент, Київський столичний університет імені Бориса Грінченка

© Київський столичний університет імені Бориса Грінченка, 2026

ЗМІСТ

Історія літератури як структура

Стратегії трансформації євангельського тексту в «Учительному Євангелії» Кирила Транквіліона Ставровецького 167
Тетяна Трофименко

Епістолярний діалог Олександра Кониського і Тита Реваковича: культурологічні та видавничі орієнтири 174
Надія Бойко

Між минулим і майбутнім: ідентичність емігранта у романі Юрія Косача «Еней і життя інших» 183
Мар'яна Гірняк

Практики інтерпретації тексту

Жанрова модель вертепу в творчості Аркадія Любченка і Віри Вовк 195
Надія Гаврилюк

Топос фронту у поетичній творчості Максима Кривцова 203
Тетяна Урись

Художня репрезентація простору у збірці Сергія Жадана «Арабески» 211
Віра Просалова

Теоретичні обрії літературознавства

Презумпція страху як фактор захисту: між емоцією та надією (філософсько-антропологічне віддзеркалення досвіду нової чуттєвості в літературі початку повномасштабної війни). Частина перша 222
Людмила Тарнашинська

Студії з лінгвістики та перекладу

Лінгвокультурний компонентний аналіз у перекладі: заголовна позиція привернення уваги 231
Олексій Дейкун, Петро Дейкун

Оцінний потенціал фразеологізмів та автоматизація його визначення в медійному тексті 238
Наталія Дарчук, Оксана Зубань, Валентина Робейко, Юлія Цигвінцева

Біографістика і текстологія

Літопис життя і творчості Бориса Грінченка. Рік 1885. Частина перша 249
Тетяна Вірченко, Валерія Петренко, Дар'я Яценко

ДРАМА-time

Текст «незручних» меседжів про війну – п’єса Валерія Пузіка «Давай вірити» 258
Олена Бондарева

Огляди і рецензії

«Я обрав літературу своїм фахом…» 266
Лідія Кавун

ISSN 2311-259X

https://doi.org/10.28925/2311-259x.2026.3.1
УДК 821.161.2.09-5

Тетяна Трофименко
Харківський національний університет імені В. Н. Каразіна
майдан Свободи, 4, Харків, 61022, Україна
https://orcid.org/0000-0001-8852-587X
trofymenko@karazin.ua

СТРАТЕГІЇ ТРАНСФОРМАЦІЇ ЄВАНГЕЛЬСЬКОГО ТЕКСТУ В «УЧИТЕЛЬНОМУ ЄВАНГЕЛІЇ» КИРИЛА ТРАНКВІЛІОНА СТАВРОВЕЦЬКОГО

Статтю присвячено способам трансформації євангельського тексту в «Учительному Євангелії» (1619) Кирила Транквіліона Ставровецького. Актуальність дослідження зумовлена потребою конкретизувати механізми, за допомогою яких ранньомодерний проповідник перетворює євангельську перикопу на розгорнуте повчальне висловлювання, орієнтоване на сучасного йому реципієнта. Матеріалом є три повчання – про митаря і фарисея, блудного сина та самарянку. Методологія поєднує структурно-семантичний, порівняльно-текстуальний, герменевтичний і риторичний підходи. У результаті дослідження встановлено, що взаємодія Ставровецького з біблійним прототекстом ґрунтується на трьох взаємопов'язаних стратегіях: ампліфікації, екзегетичному перекодуванні та актуалізації. У повчанні про митаря і фарисея вихідна моральна опозиція розгортається через систему біблійних exempla, психологічну мотивацію жестів і створення внутрішньої мови персонажа. У притчі про блудного сина предметні елементи сюжету послідовно отримують духовні відповідники, формуючи другий, екзегетичний рівень оповіді. У повчанні про самарянку метафорична ампліфікація образу живої води поєднується з розширенням діалогу та соціальною актуалізацією біблійної ситуації. Особливу роль відіграють дейктичні формули зі словом «нині», які долають часову дистанцію між євангельською подією та аудиторією проповідника. Наукова новизна полягає в системному описі цих механізмів як єдиної моделі риторико-екзегетичної реактуалізації: перикопа зберігає сакральний авторитет, але її наративна форма стає відкритою для розширення, семантичного перекодування й перенесення в комунікативне «тепер». Отримані результати уточнюють уявлення про співвідношення біблійного прототексту, екзегези та риторичної організації ранньомодерної проповіді. Перспективним є застосування запропонованої моделі до ширшого корпусу повчань «Учительного Євангелія» та зіставлення її з іншими ранньомодерними гомілетичними практиками.

Ключові слова: Кирило Транквіліон Ставровецький, «Учительне Євангеліє», проповідь, перикопа, ампліфікація, екзегеза, бароко.

Постановка проблеми та її актуальність. Творчість Кирила Транквіліона Ставровецького (?–1646), відомого українського богослова та церковно-релігійного діяча XVII ст., а зокрема його «Учительне Євангеліє» (1619), неодноразово ставала предметом досліджень у контексті історії української барокової проповіді, розвитку гомілетичних жанрів та взаємодії східнохристиянської і західноєвропейської риторичних традицій. Риторичні, жанрові й екзегетичні особливості його проповідницької спадщини висвітлено, зокрема, у працях польської дослідниці М. Кучинської (Kuczyńska, 2004, 2017), українських науковиць Т. Турчиної (2017a, 2017b, 2017c, 2017d), Л. Бомко (2022) та інших. Важливим підґрунтям новітніх студій стали сучасні видання й дослідження спадщини Ставровецького. Український переклад «Євангелія учительного», підготовлений Б. Крисою, Д. Сироїд і Т. Трофименко, використовується в цій статті при цитуванні та аналізі повчань (Ставровецький, 2017). Комплексне осмислення творчості письменника представлено у збірнику «Кирило Транквіліон Ставровецький — проповідник Слова Божого» (Криса & Сироїд, 2017), що об'єднав літературознавчі, богословські, мовознавчі та історико-культурні підходи. Важливою подією стало також факсимільне видання його збірки «Зерцало богословії» (1618) (Мойсієнко, 2021), доповнене транслітерацією тексту та науковим дослідженням.

Попри значну увагу дослідників до жанрової, риторичної та екзегетичної специфіки «Учительного Євангелія» Кирила Транквіліона Ставровецького, недостатньо дослідженим залишається сам механізм трансформації євангельського тексту у структурі його повчань, тож **мета** статті — визначити основні стратегії трансформації євангельського тексту та з'ясувати їхню роль у формуванні риторичної й комунікативної структури проповіді. Матеріалом дослідження є три повчання — про митаря і фарисея, блудного сина та самарянку, — які

© Т. Трофименко, 2026

Ліцензовано за CC BY 4.0

ISSN 2311-259X

репрезентують різні способи авторської роботи з євангельським прототекстом.

Методологія дослідження поєднує структурно-семантичний і порівняльно-текстуальний аналіз із елементами герменевтичного та риторичного підходів.

Наукова новизна полягає в системному розгляді трансформації євангельського тексту в «Учительному Євангелії» як взаємодії трьох стратегій — ампліфікації, екзегетичного перекодування та актуалізації. Під час мовно-стилістичного редагування та бібліографічної перевірки рукопису використовувався інструмент генеративного штучного інтелекту; усі наукові положення, інтерпретації джерел і остаточні формулювання здійснено автором.

Основний виклад. Ранньомодерна європейська риторична теорія значною мірою спиралася на античну традицію, передусім на праці Арістотеля, Цицерона і Квінтіліана. У XVI ст. їхні настанови були систематизовані й пристосовані до потреб тогочасної освіти в латиномовних риторичних підручниках, серед яких «Elementorum rhetorices libri duo» Філіпа Меланхтона (1531) та «De arte rhetorica libri tres» Кіпріано Соареса (1562). Останній набув значного поширення в європейській освітній традиції, а його рецепція простежується також у пізніших києво-могилянських курсах риторики (Kyselov, 2025, pp. 4–6). Разом із тим, як переконливо доводить дослідниця риторичної традиції у проповідях Кирила Транквіліона Ставровецького Т. Турчина, його творчість синтезувала і надбання риторики середньовічного Заходу, і спадок візантійсько-слов'янської гомілії (Турчина, 2017с, с. 55–56).

Ранньомодерна проповідь передбачає особливий тип взаємодії зі Святим Письмом: біблійний текст становить її авторитетну основу, проте у процесі проповідування включається в нову комунікативну ситуацію й відповідно до неї інтерпретується та риторично опрацьовується. Такий принцип сформувався в традиції *ars praedicandi*, що поєднувала біблійну екзегезу з правилами побудови проповідницького висловлювання. Грегорі Кнайдел (Kneidel, 2011), простежуючи розвиток цієї традиції від Августина до ранньомодерних теорій проповіді, наголошує на поступовій систематизації способів організації та розгортання біблійного матеріалу. Мері Моррісі (Morrissey, 2015), своєю чергою, розглядає ранньомодерну проповідь як практику біблійної інтерпретації, зорієнтовану на конкретного слухача й конкретні обставини проповідування.

У цьому контексті засадничим є поняття євангельської перикопи (грец. perikopē — «відсікання», «уривок») — відносно самостійного фрагменту біблійного тексту, призначеного, зокрема, для літургійного читання; у євангельському тексті вона становить цілісну літературну одиницю з окресленими межами (Pericopes. (n.d.)). Перикопа може розглядатися не лише як предмет екзегези, але і як риторична матриця нового проповідницького висловлювання. Її сюжет, образи, репліки персонажів та окремі деталі зберігають зв'язок із сакральним прототекстом, але водночас можуть бути розгорнуті й переінтерпретовані відповідно до дидактичних завдань проповіді. Навколо біблійного тексту вибудовується значно ширший дискурсивний простір, у якому події та образи Святого Письма тлумачаться, деталізуються, співвідносяться з іншими біблійними епізодами й, найголовніше, переносяться у площину безпосередньої комунікації проповідника з реципієнтом.

На творчий, а не механічний характер роботи Ставровецького з текстовими джерелами звертає увагу М. Кучинська: аналізуючи використання ним творів Петра Скарги, дослідниця показує, що запозичений матеріал проповідник адаптує з огляду на культурні та догматичні відмінності (Kuczyńska, 2017). Як зауважує Т. Турчина, в «Євангелії учительному» «заслуговує уваги розширення жанру екзегетичної гомілії [...]. Зокрема, утверджена тричастинна структура тексту (короткий вступ, євангельське зачало і двочастинне його тлумачення) може розширюватися за допомогою нового компоненту, самостійної жанрової вставки» (Турчина, 2017с, с. 56). Спостереження дослідниці щодо розширення жанрової структури проповіді можна доповнити аналізом трансформацій, які відбуваються безпосередньо на рівні євангельського тексту: Ставровецький не лише коментує перикопу, а й розгортає її наративно, експлікує закладені в ній значення та актуалізує їх для сучасного адресата.

Так, після притчі про митаря і фарисея з'являються частини «Про марнославство фарисея і про гордовитих людей» та «Про смирення і про смиренних, які є синами світла»; після притчі про блудного сина — «Про два чини людей і про віддалення сина молодшого від Бога» та «Про милосердя Бога, який не зневажає грішників, але сам виходить їм назустріч і до попередньої чести возводить»; у повчанні про самарянку окремо розглядаються смирення Христа, розум жінки та навернення самарян. Отже, біблійна оповідь від початку підпорядковується новій структурі: проповідник розкладає її на семантичні компоненти, які можуть бути розгорнуті відповідно до дидактичного завдання проповіді.

Особливо виразно механізм риторичного розгортання біблійного прототексту простежується в «Повчанні у неділю першу про митаря і фарисея». Його основою є притча з Євангелія від Луки (Лк. 18:9–14), текст якої Ставровецький спочатку відтворює, зберігаючи її

ISSN 2311-259X

основну опозицію: самовпевнений фарисей — смиренний митар.

Однак уже в першій частині повчання ця компактна опозиція перетворюється на універсальну модель двох типів поведінки. Як зазначає Є. Джиджора, у євангельській притчі про митаря і фарисея персонажі постають як типізовані носії протилежних моральних якостей: покаянню і смиренню митаря протиставлено гордість, самовпевненість і демонстративну побожність фарисея (Джиджора, 2026, с. 34–35). Ставровецький зберігає цю вихідну опозицію, однак істотно розгортає її: фарисей перетворюється з персонажа конкретної євангельської ситуації на універсальний моральний тип, актуальний і для сучасників проповідника. Фарисей перестає бути лише персонажем євангельської притчі: його марнославство стає відправним пунктом для міркувань про гордість узагалі. Особливо показовим є перехід від тлумачення біблійного персонажа до сучасності: «Так і нині багато хто хоче робити у роді нашому — по-фарисейськи, мати себе за праведного, святого...» (Ставровецький, 2017, с. 26). Далі проповідник переходить до прямого звернення: «пильнуйтеся, щоб не були і ви фарисеями за вдачею» (Ставровецький, 2017, с. 26–27).

Тут відбувається важлива семантична трансформація. Назва конкретної релігійної групи фактично перетворюється на характеристику певного морального типу: бути фарисеєм означає не належати до історичних фарисеїв, а поводитися «по-фарисейськи». Відповідно, євангельська притча перестає бути замкненою історією про двох персонажів і стає схемою, у межах якої слухач повинен ідентифікувати власну поведінку.

Цей перехід посилюється риторичними звертаннями: «Ти ж нині, що звешся християнином, чим перевищуєш доброчинність фарисейську, коли жалієш дати жебракові зайвий гріш?», «Хіба ж нині правда ваша і чеснота перевищує чесноту їх?» (Ставровецький, 2017, с. 26–27) тощо. Від третьої особи, якою описано фарисея, Ставровецький переходить до другої — «ти» і «ви», змушуючи реципієнта зайняти місце всередині притчі.

Водночас біблійний сюжет розростається завдяки exempla. Від гордості фарисея автор переходить до цілої історії гордині: згадує падіння ангелів та Адама, Каїна, загибель велетнів у Потопі, фараона, Содом і Гоморру, Олоферна, Навуходоносора, Ірода. Одна риса євангельського персонажа стає своєрідним тематичним індексом, за яким перебудовується значний масив старозавітного й новозавітного матеріалу. Такий спосіб розгортання євангельського матеріалу можна розглядати в контексті характерної для Ставровецького риторичної ампліфікації, новаторський характер використання якої у його проповідях відзначає Л. Бомко (Бомко, 2022, с. 72). Існує й відповідник у тогочасній риторичній теорії: у «De arte rhetorica libri tres» Кіпріано Соареса серед способів ампліфікації окремо розглянуто *amplificatio a similitudine atque exemplo* (Suarez, Liber I, cap. 39), тоді як *exemplum* розглядається в контексті риторичної аргументації (Suarez, Liber II, cap. 21). Ампліфікація у тексті Транквіліона здійснюється не стільки через деталізацію вихідної сцени, скільки через накопичення типологічно споріднених біблійних прикладів. Окрема притча вбудовується в універсальну історію гріха гордині.

Ще показовішим є розгортання образу митаря. Євангеліє щодо нього обмежується кількома жестами та короткою молитвою: він стоїть здалеку, не підводить очей, б’є себе в груди й просить Бога про милість. Ставровецький натомість реконструює те, чого євангельський текст безпосередньо не повідомляє, — внутрішню мову персонажа. Митар пояснює власний жест через уявну саморефлексію: «Якщо я недостойний на землі людського товариства, як же посмію піднести до неба очі мої нечисті [...] до того пречистого і пресвітлого престолу Божого?» (Ставровецький, 2017, с. 27–28). Коротке євангельське прохання також розгортається у покаянну молитву: «Боже, милостивий будь мені, найбільшому грішнику з-поміж усіх людей, гріхів-бо моїх перед Тобою більше, ніж піску морського» (Ставровецький, 2017, с. 28). Отже, ампліфікація не вводить нового сюжетного повороту, а робить видимою психологічну мотивацію вже наявних у перикопі жестів і слів.

Таким чином проповідник заповнює лакуни євангельської оповіді: жест отримує психологічну мотивацію, а лаконічна репліка — розгорнутий емоційний зміст. Біблійний персонаж набуває внутрішнього голосу, створеного вже самим проповідником. Це дозволяє говорити про наративну ампліфікацію, за якої Ставровецький не змінює сюжетної основи притчі, але значно збільшує обсяг того, що персонаж думає, відчуває й говорить.

Як показує П. Блаєр (Blajer, 2021) у наратологічному аналізі уривку з Євангелія від Луки 18:9–14, опозиція між фарисеєм і митарем формується не лише через зміст їхніх молитов, а й через спосіб наративного представлення обох персонажів; фінал притчі виразно фіксує відмінність їхнього духовного становища: бідний митар є праведнішим в очах Бога, ніж фарисей, який займає привілейоване соціальне становище. Ставровецький зберігає цю вихідну опозицію, але значно розгортає її в морально-дидактичному плані.

Інший механізм домінує в «Повчанні в неділю про блудного сина». Ставровецький знову подає євангельську перикопу — Лк. 15:11–32, — однак

ISSN 2311-259X

подальше тлумачення фактично надбудовує над буквальним сюжетом другий — семантичний.

Характерним є сформульоване самим автором герменевтичне питання: «Годиться ж нам пізнати силу євангельських слів: хто цей чоловік, що має двох синів?». Відповідь відразу переводить оповідь з побутового рівня на духовний: «Цей Бог благословенний і Отець всіх має двох синів — два чини людей, праведних і грішних» (Ставровецький, 2017, с. 32). Т. Берк зауважує, що зосередження лише на «блудному сині» звужує притчу: центральною фігурою є також батько, чия щедрість і милосердя репрезентують Бога (Burke, 2013, с. 217–220).

Важливо, що перекодування тексту Святого Письма не обмежується персонажами. Практично кожен елемент притчі отримує додатковий духовний референт. «Маєток» означає даровані людині душу, розум, свободу й видимий світ, а «далекий край» — духовну відстань від Бога (Ставровецький, 2017, с. 33). Далі принцип охоплює майже весь предметний світ притчі. Голод тлумачиться не як фізична нестача, а як «голод Слова Божого і богобачення»; місто — як духовний Вавилон; його мешканець — як «старійшина бісів»; поля — як різні гріхи; свині — як гріховні помисли (Ставровецький, 2017, с. 34). Навіть «ріжки» (стручкові плоди) дістають окрему моральну семантику: «Так і гріх, спочатку здається солодким, потім же виявляється гірким дуже. Він коротко веселить, а на віки мучить» (Ставровецький, 2017, с. 34). Послідовність добирання відповідників показує системний характер алегоризації: євангельський і духовний плани існують одночасно, причому другий послідовно перекодовує простір, предмети й дії першого.

Проте й ця екзегетична система не залишається абстрактною. Як і в повчанні про митаря і фарисея, біблійний сюжет переноситься в сучасність. Уже на початку тлумачення проповідник звертається до слухачів: «Так і вам нині, о грішники, годиться радіти великою радістю» (Ставровецький, 2017, с. 32). Далі знову виникає формула: «Та й нині багато молодих і нерозумних синів, які задля гріха віддаляються від Бога і живуть блудно» (Ставровецький, 2017, с. 33). Повторене «нині» остаточно руйнує часову межу між персонажем притчі та реципієнтом проповіді.

Ставровецький також дописує внутрішній монолог біблійного персонажа, який отямився (в українських перекладах «спам'ятався») та готовий змінити своє життя: «Горе мені, найокаяннішому з усіх людей, бо я спершу прогнівав щедролюбного батька свого, втратив батьківський дар [...] і світла небесного позбувся» (Ставровецький, 2017, с. 34–35) і т. д. Тут внутрішній монолог відтворює сам момент переходу від відчуження до усвідомлення провини. Ампліфікація стає способом показати динаміку покаяння як внутрішній процес, якого стислий євангельський наратив лише торкається словом «отямившись».

Отже, екзегетичне перекодування поєднується з наративною ампліфікацією: Ставровецький одночасно пояснює, що «насправді» означають елементи притчі, і дописує те, що могло відбуватися у внутрішньому просторі її героя.

«Повчання в неділю п'яту по Великодню про самарянку» демонструє ще складнішу модель роботи з біблійним прототекстом. Уже вступ до перикопи перетворює центральний образ Євангелія від Йоана — «живу воду» — на розгорнуту богословську метафору: «як із джерела премудрости предвічної, витікає жива вода, благодать Святого Духа» (Ставровецький, 2017, с. 206). Тож метафоричний потенціал біблійного образу активується ще до власне тлумачення перикопи.

Надалі Ставровецький багаторазово повертається до образу води, перетворюючи її на семантичний центр повчання. Жива вода означає благодать Святого Духа, що «померлих оживлює, таємниці премудрости відкриває», очищує і «просвічує розум» (Ставровецький, 2017, с. 209). Біблійна метафора, таким чином, не просто пояснюється, а розгортається в цілу систему духовних значень.

Особливо важливим є спосіб відтворення діалогу Христа із самарянкою. Після наведення євангельської перикопи Ставровецький фактично створює її розширену версію. Репліка Христа «Дай мені пити» розростається у великий монолог, де Христос пояснює власну природу й протиставляє минущу воду живій: «Я нині в тебе прохаю води минущої [...] Ти просила б у Нього — і дав би тобі воду живу, незастояну, пресвітлу, солодку» і т. д. (Ставровецький, 2017, с. 209).

Паралельно автор реконструює внутрішню реакцію самарянки. Вона «з сумнівом думала собі» і намагалася зрозуміти співрозмовника: «Не доберу того ніяк, хто Він» (Ставровецький, 2017, с. 209). Пізніше, коли Христос виявляє знання її особистого життя, жінка знову міркує: «таємниці серця мого відає, як Бог!» (Ставровецький, 2017, с. 210). Як зауважує В. Метьюз, аналізуючи цю притчу, послідовні етапи діалогу пов'язані з розпізнаванням ідентичності співрозмовника (Matthews, 2010). Ставровецький використовує цю властивість євангельської сцени для її риторичного розгортання: між реплікою та відповіддю виникає додатковий простір рефлексії, а процес розуміння самарянки стає частиною самої оповіді.

Автор, отже, не просто коментує євангельську розмову після її завершення, а входить усередину самої оповіді, доповнюючи її репліками й психологічними мотивуваннями. Межа між біблійною цитатою та проповідницькою інтерпретацією стає рухомою.

ISSN 2311-259X

Водночас саме в цьому повчанні особливо виразно працює актуалізація. Похваливши самарянку за знання Писання, Ставровецький різко переводить мову на власну сучасність: «Що ж скажемо ми до нинішніх жінок, які тільки ледарювати люблять, і чарами займатися, і багато вдягатися, і тільки прикрашаються та перед люстром сидять [...]?» (Ставровецький, 2017, с. 211). Євангельська героїня відразу стає критерієм оцінки поведінки сучасних Ставровецькому жінок, яких він виразно засуджує з позицій патріархальної ортодоксійности.

Прямота цього переходу підкреслена наступною фразою: «Посоромить вас нині ця жінка-варварка, непросвічена самарянка, яка так добре знає глибину Писання і про прихід Христа!» (Ставровецький, 2017, с. 211). Тут змінюється не лише часовий, а й комунікативний режим тексту: екзегетичний коментар переходить у безпосереднє соціально-моральне повчання, а поведінка біблійної персонажки стає аргументом, зверненим до конкретної аудиторії.

Особливо чітко працює дейктичне «нині»: воно з'єднує біблійне минуле з теперішнім часом проповіді. Самарянка не просто колись виявила розум і віру — вона «нині» соромить слухачок проповіді Ставровецького, а минуле стає інструментом оцінювання теперішнього.

Так само показово розгортається епізод повернення самарянки до міста. Євангельське повідомлення землякам перетворюється на окрему промову: «Чоловіки й жінки самарійські, побіжімо зі мною й із джерела спасенного води живої почерпнімо [...] і не глечики наповнюйте водою цією, але душі ваші й розум просвічуйте!» (Ставровецький, 2017, с. 212). Сам Ставровецький підсумовує цю зміну ролі персонажа формулою: Божа благодать «скоро робить із водоносиці — благовісницю, із самарянки — ученицю» (Ставровецький, 2017, с. 212). Отже, персонаж, який у біблійному прототексті лише повідомляє про зустріч із Христом, отримує функцію проповідниці всередині проповіді. Це не просто кількісне збільшення тексту: ампліфікація змінює функціональний статус героїні й перетворює мінімальний сюжетний імпульс на самостійну риторичну сцену.

Саме цей приклад особливо добре демонструє свободу Ставровецького щодо наративної форми прототексту: сакральний зміст не змінюється, однак біблійна сцена розгортається шляхом введення нової прямої мови, внутрішнього мовлення, пояснень і риторичних паралелей.

Висновки. Аналіз трьох повчань «Учительного Євангелія» Кирила Транквіліона Ставровецького показує, що взаємодія проповідника з біблійним прототекстом не зводиться ані до його цитування, ані до послідовного коментування. Євангельська перикопа стає риторичною матрицею, на основі якої створюється нове висловлювання, орієнтоване на потреби конкретної проповідницької комунікації.

Основними механізмами такої трансформації є ампліфікація, екзегетичне перекодування та актуалізація. Ампліфікація дозволяє заповнювати наративні лакуни біблійного тексту, передусім шляхом створення додаткової прямої та внутрішньої мови персонажів і залучення біблійних exempla. Екзегетичне перекодування переводить предметні образи притчі у площину духовних значень. Актуалізація, своєю чергою, долає історичну дистанцію між біблійною подією та аудиторією проповідника.

Особливу роль у цьому процесі відіграє дейктичне «нині», за допомогою якого Ставровецький систематично переводить євангельське минуле в теперішній час проповіді. Фарисей відтворюється в поведінці сучасного християнина, блудний син — у «нинішніх» грішниках, самарянка — в моральному зіставленні із сучасними жінками. Біблійна історія завдяки цьому не просто пригадується чи пояснюється, а повторно відбувається в ситуації проповідування.

Тому трансформацію біблійного тексту в «Учительному Євангелії» можна визначити як процес його риторико-екзегетичної реактуалізації: зберігаючи сакральний авторитет перикопи, проповідник розкриває її смисловий потенціал через розширення, перекодування та перенесення у «нині» реципієнта. Саме ця здатність перетворити біблійне «тоді» на проповідницьке «тепер» становить одну з визначальних рис поетики збірки.

Покликання

Бомко, Л. (2022). Жанрові особливості української барокової проповіді. *Слово і Час*, (1), 69–81. https://doi.org/10.33608/0236-1477.2022.01.69-81

Джиджора, Є. (2026). Герменевтичне коло фарисея в новозавітних Євангеліях. У *Лабіринти літературного тексту: Колективна монографія на пошану 70-річчя архиєпископа Ігоря (Ісіченка)* (с. 27–40). Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego. https://doi.org/10.31338/uw.9788323571469.pp.27-40.

Криса, Б., & Сироїд, Д. (Упоряд.). (2017). *Кирило Транквіліон Ставровецький — проповідник Слова Божого*. Видавництво Українського католицького університету.

Мойсієнко, В. (Ред.). (2021). *Богословський трактат Кирила Транквіліона Ставровецького «Зерцало богословії» (Почаїв, 1618)*: Факсимільне видання, транслітерація тексту і наукове дослідження. Видавництво Українського католицького університету.

Ставровецький, К. (2017). *Учительне Євангеліє* (Б. Криса, Д. Сироїд, & Т. Трофименко, Пер.). Свічадо.

Турчина, Т. (2017a). Гомілетичні настанови святого Августина і способи тлумачення Біблії в «Євангелії Учительному» Кирила Транквіліона Ставровецького. *Проблеми сучасного літературознавства*, 24, 237–246. https://doi.org/10.18524/2312-6809.2017.24.128003.

Турчина, Т. (2017b). Житійний жанр у проповідях Кирила Транквіліона Ставровецького. Магістеріум. *Літературознавчі студії*, 69, 43–47.

Турчина, Т. (2017c). Риторична традиція в «Євангелії учительному» Кирила Транквіліона Ставровецького. *Наукові записки НаУКМА. Філологічні науки*, 195, 54–59.

Турчина, Т. (2017d). Топіка земного світу в «Євангелії Учительному» Кирила Транквіліона Ставровецького. *Spheres of Culture*, 16, 80–88.

Blajer, P. (2021). Questi scese giustificato a differenza di quello: L'analisi narrativa illumina la parabola del fariseo e del pubblicano (Lc 18,9–14). *The Biblical Annals*, 11(3), 497–518. https://doi.org/10.31743/biban.12568.

Burke, T. J. (2013). The parable of the prodigal father: An interpretative key to the Third Gospel (Luke 15:11–32). *Tyndale Bulletin*, 64(2), 217–238. https://doi.org/10.53751/001c.29357.

Kneidel, G. (2011). Ars prædicandi: Theories and practice. In P. McCullough, H. Adlington, & E. Rhatigan (Eds.), *The Oxford handbook of the early modern sermon* (pp. 4–20). Oxford University Press. https://doi.org/10.1093/oxfordhb/9780199237531.013.0001.

Kuczyńska, M. (2004). *Ruska homiletyka XVII wieku w Rzeczypospolitej: Ewolucja gatunku — specyfika funkcjonalna* (Cyryl Stawrowiecki: „Ewangelia pouczająca". Rachmanów 1619; Joannicjusz Galatowski: „Klucz rozumienia". Kijów 1659). Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Szczecińskiego.

Kuczyńska, M. (2017). Cyryla Stawrowieckiego odczytania twórczości Piotra Skargi — na przykładzie Żywota św. Stefana i kazania Na poświęcenie świątyni. *Studia Ukrainica Posnaniensia*, 5, 317–330. https://doi.org/10.14746/sup.2017.5.36.

Kyselov, R. (2025). "Loci extrinseci" in Kyiv-Mohyla courses of rhetoric and their European sources. *Kyiv-Mohyla Humanities Journal, 12*, 4–15. https://doi.org/10.18523/2313-4895.12.2025.4-15

Matthews, V. H. (2010). Conversation and identity: Jesus and the Samaritan woman. *Biblical Theology Bulletin*, 40(4), 215–226. https://doi.org/10.1177/0146107910380876.

Morrissey, M. (2015). Ornament and repetition: Biblical interpretation in early modern English preaching. In K. Killeen, H. Smith, & R. Willie (Eds.), *The Oxford handbook of the Bible in early modern England*, c. 1530–1700 (pp. 303–316). Oxford University Press. https://doi.org/10.1093/oxfordhb/9780199686971.013.19.

Pericopes. (n.d.). In *Encyclopedia.com*. Retrieved August 30, 2026, from https://www.encyclopedia.com/religion/encyclopedias-almanacs-transcripts-and-maps/pericopes.

Suarez, C. (1569). *De arte rhetorica libri tres*. Venice. Silva Rhetoricae, Brigham Young University. https://rhetoric.byu.edu/Primary%20Texts/Suarez.htm.

References (translated and transliterated)

Blajer, P. (2021). Questi scese giustificato a differenza di quello: L'analisi narrativa illumina la parabola del fariseo e del pubblicano (Lc 18,9–14). *The Biblical Annals*, 11(3), 497–518. https://doi.org/10.31743/biban.12568.

Bomko, L. (2022). Zhanrovi osoblyvosti ukrainskoi barokovoi propovidi [Genre features of the Ukrainian Baroque sermon]. Slovo i Chas, (1), 69–81. https://doi.org/10.33608/0236-1477.2022.01.69-81.

Burke, T. J. (2013). The parable of the prodigal father: An interpretative key to the Third Gospel (Luke 15:11–32). *Tyndale Bulletin*, 64(2), 217–238. https://doi.org/10.53751/001c.29357.

Dzhydzhora, Ye. (2026). Hermenevtychne kolo faryseia v novozavitnikh Yevanheliiakh [The hermeneutical circle of the Pharisee in the New Testament Gospels]. In *Labirynty literaturnoho tekstu: Kolektyvna monohrafiia na poshanu 70-richchia arkhyiepyskopa Ihoria (Isichenka)* [Labyrinths of the literary text: A collective monograph in honour of the 70th anniversary of Archbishop Ihor (Isichenko)] (pp. 27–40). Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego. https://doi.org/10.31338/uw.9788323571469.pp.27-40.

Kneidel, G. (2011). Ars prædicandi: Theories and practice. In P. McCullough, H. Adlington, & E. Rhatigan (Eds.), *The Oxford handbook of the early modern sermon* (pp. 4–20). Oxford University Press. https://doi.org/10.1093/oxfordhb/9780199237531.013.0001.

Krysa, B., & Syroid, D. (Eds.). (2017). *Kyrylo Trankvilion Stavrovetskyi — propovidnyk Slova Bozhoho* [Kyrylo Tranquillion-Stavrovetsky — the Preacher of God's Word]. Vydavnytstvo Ukrainskoho katolytskoho universytetu.

Kuczyńska, M. (2004). *Ruska homiletyka XVII wieku w Rzeczypospolitej: Ewolucja gatunku — specyfika funkcjonalna* (Cyryl Stawrowiecki: „Ewangelia pouczająca". Rachmanów 1619; Joannicjusz Galatowski: „Klucz rozumienia". Kijów 1659). Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Szczecińskiego.

Kuczyńska, M. (2017). Cyryla Stawrowieckiego odczytania twórczości Piotra Skargi — na przykładzie Żywota św. Stefana i kazania Na poświęcenie świątyni. *Studia Ukrainica Posnaniensia*, 5, 317–330. https://doi.org/10.14746/sup.2017.5.36.

Kyselov, R. (2025). "Loci extrinseci" in Kyiv-Mohyla courses of rhetoric and their European sources. *Kyiv-Mohyla Humanities Journal, 12*, 4–15. https://doi.org/10.18523/2313-4895.12.2025.4-15.

Matthews, V. H. (2010). Conversation and identity: Jesus and the Samaritan woman. *Biblical Theology Bulletin*, 40(4), 215–226. https://doi.org/10.1177/0146107910380876.

Moisiienko, V. (Ed.). (2021). *Bohoslovskyi traktat Kyryla Trankviliona Stavrovetskoho «Zertsalo bohoslovii» (Pochaiv, 1618)*: Faksymilne vydannia, transliteratsiia tekstu i naukove doslidzhennia [Kyrylo Tranquilion Stavrovetskyi's theological treatise "Mirror of Theology" (Pochaiv, 1618): Facsimile edition, text transliteration, and scholarly study]. Vydavnytstvo Ukrainskoho katolytskoho universytetu.

Morrissey, M. (2015). Ornament and repetition: Biblical interpretation in early modern English preaching. In K. Killeen, H. Smith, & R. Willie (Eds.), *The Oxford handbook of the Bible in early modern England*, c. 1530–1700 (pp. 303–316). Oxford University Press. https://doi.org/10.1093/oxfordhb/9780199686971.013.19.

Pericopes. (n.d.). In *Encyclopedia.com*. Retrieved August 30, 2026, from https://www.encyclopedia.com/religion/encyclopedias-almanacs-transcripts-and-maps/pericopes.

Stavrovetskyi, K. T. (2017). *Uchytelne Yevanheliie* [Didactic Gospel] (B. Krysa, D. Syroid, & T. Trofymenko, Trans.). Svichado.

Suarez, C. (1569). *De arte rhetorica libri tres*. Venice. Silva Rhetoricae, Brigham Young University. https://rhetoric.byu.edu/Primary%20Texts/Suarez.htm.

Turchyna, T. V. (2017a). Homiletychni nastanovy sviatoho Avhustyna i sposoby tlumachennia Biblii v «Yevanhelii Uchytelnomu» Kyryla Trankviliona Stavrovetskoho [Homiletic guidance of St. Augustine and methods of interpreting the Bible in Kyrylo Tranquilion Stavrovetskyi's Didactic Gospel]. *Problemy suchasnoho literaturoznavstva*, 24, 237–246. https://doi.org/10.18524/2312-6809.2017.24.128003.

Turchyna, T. V. (2017b). Zhytiinyi zhanr u propovidiakh Kyryla Trankviliona Stavrovetskoho [The hagiographic genre in the sermons of Kyrylo Tranquilion Stavrovetskyi]. *Mahisterium. Literaturoznavchi studii*, 69, 43–47.

Turchyna, T. V. (2017c). Rytorychna tradytsiia v «Yevanhelii uchytelnomu» Kyryla Trankviliona Stavrovetskoho [Rhetorical tradition in Kyrylo Tranquilion Stavrovetskyi's Didactic Gospel]. *Naukovi zapysky NaUKMA. Filolohichni nauky*, 195, 54–59.

Turchyna, T. (2017d). Topika zemnoho svitu v «Yevanhelii Uchytelnomu» Kyryla Trankviliona Stavrovetskoho [The topoi of the earthly world in Kyrylo Tranquilion Stavrovetskyi's Didactic Gospel]. *Spheres of Culture*, 16, 80–88.

ISSN 2311-259X

Tetiana Trofymenko
V. N. Karazin Kharkiv National University, Ukraine

STRATEGIES FOR TRANSFORMING THE GOSPEL TEXT IN KYRYLO TRANQUILION STAVROVETSKYI'S *DIDACTIC GOSPEL*

The article examines strategies for transforming the Gospel text in Kyrylo Tranquilion Stavrovetskyi's *Didactic Gospel* (1619). The relevance of the study lies in the need to specify the mechanisms by which an early modern preacher turns a Gospel pericope into an expanded didactic utterance addressed to a contemporary audience. The material comprises three sermons: on the Pharisee and the tax collector, the prodigal son, and the Samaritan woman. The methodology combines structural-semantic and comparative textual analysis with hermeneutic and rhetorical approaches. The results of the study demonstrate that Stavrovetskyi's interaction with the biblical prototext is based on three interrelated strategies: amplification, exegetical recoding, and actualization. In the sermon on the Pharisee and the tax collector, the initial moral opposition is expanded through biblical exempla, psychological motivation of gestures, and the construction of the character's inner speech. In the parable of the prodigal son, the concrete elements of the plot systematically acquire spiritual referents and form a second, exegetical level of narration. In the sermon on the Samaritan woman, metaphorical amplification of the image of living water is combined with an expanded dialogue and the social actualization of the biblical situation. A special role belongs to deictic formulas containing the equivalent of "now", which overcome the temporal distance between the Gospel event and the preacher's audience. The novelty of the article consists in describing these mechanisms systematically as a single model of rhetorical-exegetical reactualization: the pericope retains its sacred authority while its narrative form remains open to expansion, semantic recoding, and transfer into the communicative present. Further research may apply this model to a broader corpus of the Didactic Gospel and compare it with other early modern homiletic practices.

Keywords: Kyrylo Tranquilion Stavrovetskyi, *Didactic Gospel*, sermon, pericope, amplification, exegesis, Baroque.

Стаття надійшла до редколегії 31.08.2026
Прийнято до публікації 20.10.2026
Опубліковано 30.10.2026

ISSN 2311-259X

https://doi.org/10.28925/2311-259x.2026.3.2
УДК 821.161.2.09-6:008:655.4(477)

Надія Бойко
Інститут літератури ім. Т. Г. Шевченка НАН України
вул. М. Грушевського, 4, Київ, 01001, Україна
https://orcid.org/0000-0002-3520-6696
nadteoboiko@gmail.com

ЕПІСТОЛЯРНИЙ ДІАЛОГ ОЛЕКСАНДРА КОНИСЬКОГО І ТИТА РЕВАКОВИЧА: КУЛЬТУРОЛОГІЧНІ ТА ВИДАВНИЧІ ОРІЄНТИРИ

Стаття присвячена листуванню Олександра Кониського і Тита Реваковича як одного з важливих джерел для дослідження творчих взаємин українських діячів другої половини XIX століття. Цей епістолярний діалог відображає їхні зусилля, спрямовані на координацію видавничих ініціатив і розвитку української періодики і як наслідок — формування спільного культурного простору.

Попри давнішу публікацію корпусу листування двох діячів, його видавничий та інтелектуальний аспекти досі не були предметом окремої розвідки. Актуальність дослідження зумовлена необхідністю комплексного погляду на епістолярій О. Кониського й Т. Реваковича як на складник історії національно-культурного руху. Мета статті — аналіз їхнього листування крізь призму культурних і видавничих зацікавлень обох діячів, з'ясування його ролі у формуванні поглядів на функціонування преси й книговидання в Галичині. Наукова новизна дослідження полягає в інтерпретації листування діячів як інтелектуального діалогу, що відображає механізми формування українського культурного простору та консолідації національного руху наприкінці XIX століття.

Методологічну основу дослідження становлять історико-літературний, біографічний та культурно-історичний методи, що дали змогу простежити листування як форму інтелектуальної комунікації та історико-культурне джерело.

У результаті дослідження відстежено еволюцію взаємин між О. Кониським і Т. Реваковичем, визначено головні напрями їхнього діалогу, пов'язані з галицькою періодикою, видавничими проєктами, популяризацією літератури, перекладами та співпрацею між Наддніпрянщиною, Галичиною й Буковиною. Показано, що О. Кониський розглядав пресу й книговидання як ключові інструменти консолідації модерної української нації, тоді як листи Реваковича відображають специфіку українського руху на Буковині в умовах румунізації українського населення. Доведено, що це листування виконувало як приватну й інформаційну функцію, так і було важливим засобом координації культурних зв'язків і вироблення спільних видавничих стратегій.

Ключові слова: листування, видавничі проєкти, національно-культурний рух, культурна стратегія, «Діло», «Правда».

Постановка проблеми. Епістолярій українських письменників і громадських діячів другої половини XIX століття — одне з важливих джерел для вивчення історії національно-культурного руху цього періоду. Нерідко листи містять невідомі чи маловідомі авто- і біографічні факти, за допомогою яких можна простежити такі ключові моменти, як налагодження особистих контактів, творчих чи видавничих взаємин, реконструювати культурно-інтелектуальну атмосферу епохи, як і спроби започаткування різноманітних громадських ініціатив. М. Коцюбинська надавала великого значення цьому виду комунікації, особливо в умовах колоніального становища України, бо в «листах українських діячів порушувався надзвичайно широкий спектр суспільно-політичних проблем (подекуди відтісняючи на задній план моменти особисті), адже бракувало трибуни для висловлення і вільного обговорення їх» (Коцюбинська, 2001, с. 11). Особливо цінним у цьому контексті є листування між представниками підросійської та підавстрійської України. З одного боку, воно відображає комплекс заходів наддніпрянців, зумовлених необхідністю переміщення, збереження і розвитку української культури в Галичині як безпечнішому для цього місці, особливо після прийняття Емського указу. З іншого, — засвідчує взаємні зусилля, спрямовані на створення спільного культурно-інтелектуального простору. Ці та інші кроки сприяли як консолідації творчо-наукового потенціалу українців, розділених кордонами імперій, так і формуванню спільної ідентичності та утвердженню ідеї соборності. І саме О. Кониському у цій справі належала важлива роль: «Зв'язки Наддніпрянщини з Галичиною бували й перед ним, але Кониський зробив ці зв'язки постійними й систематичними, а через те й міцними. Щоб піддержувати ці зв'язки, Кониський не жалував свого труду ні засобів» (Дорошенко, 1936, с. 194.)

© Н. Бойко, 2026

Ліцензовано за CC BY 4.0

ISSN 2311-259X

І. Франко, оцінюючи діяльність О. Кониського як громадського активіста, зовсім не випадково наголошував на значенні його епістолярію: «Не було виднішого діяча в нашім літературнім, суспільнім чи науковім житті, з ким би Кониський не був особисто знайомий або не обмінювався листами» і додав: «тим більша тут вага листів Кониського, що обіймав думками і зносинами найдальші кінці України-Руси і в своїх листах промовляв звичайно щиро, без дипломатичної штуки» (Франко, 2010, с. 275). Примітно, що й сам О. Кониський усвідомлював фактографічну цінність листування, вважаючи його винятковою можливістю щирого обміну думками і важливим джерелом для подальшого осмислення розвитку культурно-інтелектуального простору. Та водночас застерігав, адже «…повага до пам'яти померлих примушує нас друкувати з листів тільки те, що строго належить до речі і на часі особи не чіпляє» (Сокіл, 2015, с. 711).

Попри значну роль О. Кониського в українському літературному та громадському житті, наявна його епістолярна спадщина досліджена фрагментарно. Свого часу М. Анонович оприлюднив низку розвідок про О. Кониського, зокрема на основі листування (О. Кониського і Т. Шевченка, П. Куліша і О. Кониського та ін.), заклавши таким чином основи вивчення його діяльності. Внесок у дослідження епістолярної спадщини Кониського зробив свого часу і М. Возняк, опублікувавши його взаємне листування з М. Драгомановим. Дещо краща ситуація із вивченням листів О. Кониського, які стосуються пошуку і збирання матеріалів до біографії Т. Шевченка. Уже в незалежній Україні в серії «Епістолярні джерела грушевськознавства» побачили світ листи М. Грушевського до О. Кониського (1997). Г. Александрова опублікувала й прокоментувала листування з Ганною Берло — історикинею і довіреною особою, з якою письменник дружньо спілкувався особливо в останні роки свого життя. Безперечно, важливою подією стало видання у 2011 році його листів до громадського діяча й чернігівського адвоката Іллі Шрага, що суттєво розширило джерельну базу досліджень про громадську та культурну діяльності письменника. У передмові впорядники видання окреслили коло тем, до яких співбесідники часто поверталися у своїх листах, і тут на першому місці в Кониського — любов до рідної Чернігівщини і турбота про земляків, хоч він і «ніде прямо не згадує про свої почуття, але його прискіпливий інтерес до, на перший погляд, незначних подробиць чернігівського побутування, прагнення саме тут прилаштувати любих його серцю "хлопців", запрошення до Києва на різні важливі українські урочистості краще за будь-які слова показують міру залюбленості в придеснянський край» (Демченко, Місюра, 2011, с. 15).

Листування О. Кониського з Т. Реваковичем — громадським діячем, правником, членом Наукового товариства імені Шевченка та активним учасником культурно-просвітнього життя Буковини і Галичини, підготував і прокоментував В. Сокіл для журналу «Народознавчі зошити»[1]. Загалом на сьогодні відомо про 61 епістолу: 43 — від Кониського, 18 — Реваковича (Сокіл, 2015, с. 669). Частина цієї кореспонденції зберігається у Центрі рукописів Інституту літератури ім. Т. Г. Шевченка НАН України, решта — у Львівській національній бібліотеці імені В. Стефаника. У преамбулі до публікації В. Сокіл радше зупинився на загальній характеристиці листування, тоді як його культурологічні, видавничі й інтелектуальні аспекти потребують докладнішого аналізу. Листування має високий потенціал для реконструкції видавничих стратегій, культурних зв'язків і формування спільного культурно-інтелектуального простору, що ще не було у фокусі дослідників.

Актуальність розвідки зумовлена необхідністю комплексного висвітлення культурно-інтелектуального діалогу між О. Кониським і Т. Реваковичем, який був важливим складником національного руху наприкінці XIX століття.

Об'єкт дослідження — взаємна кореспонденція О. Кониського й Т. Реваковича, що охоплює 1884–1899 роки й відображає як їхні дружні взаємини, так і широке коло питань, пов'язаних із розвитком галицької періодики, функціонуванням видавничих проєктів, публікацією і поширенням художніх творів, а також перспектив культурної співпраці між західноукраїнськими та наддніпрянськими діячами.

Мета статті — аналіз листування О. Кониського і Т. Реваковича крізь призму культурних і видавничих зацікавлень кореспондентів, з'ясування його ролі у формуванні поглядів на функціонування преси й книговидання в Галичині. Особливу увагу зосереджено на оцінках галицької періодики, участі кореспондентів у видавничих ініціативах, їхньому баченні ролі літератури в суспільному житті та уявленнях про розвиток українського культурного простору наприкінці XIX століття.

Епістолярний діалог Кониського і Реваковича: обставини та характер комунікації. Особисте знайомство О. Кониського і Т. Реваковича припало на літо 1884 року, коли письменник разом із донькою Ольгою відвідував Чернівці. Вони зупинилися в готелі «Під Чорним

[1] Усі цитати з епістолярію О. Кониського і Т. Реваковича подано за цією публікацією.

ISSN 2311-259X

орлом», де, як це часто траплялося під час подорожей Конiського, відбувалися зустрічі з місцевими патріотами та громадськими діячами. Цього разу серед запрошених були, окрім Тита Реваковича, Іван Тимінський, Володимир Ясеницький, отець Іван Попель та Ісидор Винницький та ін.

Перший відомий лист Конiського до Реваковича, датований 13 серпня 1884 року, пройнятий теплотою і щирою вдячністю за гостинність буковинців: «Не ремствуйте на мене, Високоповажаний і Любий Добродію, за те що я тілько тепер зібрався подяковати Вам за себе і за доньку — за той ласкавий привіт і щирість, яку Ви показали до нас! <…> Ви гуртом налили в саме серце тієї живучої води, без котрої наш брат письменник мусить загинути; а тепер, побачивши урожай і напившись отієї животворної роси, того товариського-сердечного привіту, я чую і нову силу, і новий обов'язок працювати» (Сокіл, 2015, с. 670). Символічно, що останній лист у цьому корпусі від 11 квітня 1899 року своєрідно перегукується із першим. Адже Конiський надіслав свою і доньчину світлини, що було не тільки виявом вдячності за теплий прийом, а й свідчило про прагнення перевести спілкування з Реваковичем у більш дружню площину. У своєму ж останньому листі Конiський подякував респондентові за надіслану фотографію. І, згадуючи їхню першу зустріч, із сумом констатував: «Правда, п'ятнадцять літ — не малий час! Пережить його не ниву — перейти…» (Сокіл, 2015, с. 711), натякаючи на невблаганний плин часу й зміни в зовнішності кореспондента, що відбулися.

Примітна динаміка змін їхнього спілкування, в залежності від життєвих обставин. Певний час Ревакович жив і працював на Буковині, в містечку Садагор (1873–1886), однак через свою проукраїнську позицію й активну громадську діяльність змушений був переїхав до Підбужа на Самбірщині (1886–1894). У листі від 31 грудня 1886 року він у розпачі інформував: «Волохи, маючі нині широкі впливи в центральнім ряді в Відни, не хотіли мене до належачого мині аванзу допустити, боючи ся, щоби мене як повітового судію нарід руський не вибрав до сойму краєвого й до ради державної — яко посла» (Сокіл, 2015, с. 676). Складне становище українців на Буковині — основна тема листів буковинського періоду життя Реваковича, це те, що найбільше боліло йому і він доволі песимістично оцінював їхнє майбутнє тут. Як приклад він наводив непросту долю найвідоміших діячів краю — братів Воробкевичів, їхні намагання зберігати свою проукраїнську позицію. Окремо Т. Ревакович порушував питання жорсткої політики румунізації, спрямованої на обмеження суспільно-політичних прав українського населення краю, зокрема його виборчих прав. Зокрема наголошував на її драматичних і довгострокових наслідках: «Румуни не дали тут нам Русинам в двох руских вибірчих округах наших людей на послів до ради державної в Відні вибрати. Румуни румунщат на силу православну церков в Буковині і тутейші школи народні. Румунів попирає митрополит й консистор і все православне духовенство, попирає їх шляхта й міністерство. Тому нам Русинам тепер тут дуже тяжко» (Сокіл, 2015, с. 674). Нечисленні українські сили на Буковині, на його переконання, потребують моральної і фінансової підтримки для розбудови культурних осередків, які видавали і поширювали б україномовну книжкову продукцію та періодичні видання, а це сприяло б поширенню знань про історію України і її культуру і в перспективі — більшому гуртуванню українців краю. Описана ситуація була добре відома й зрозуміла О. Конiському, оскільки він уже мав чималий досвід боротьби з обмеженнями українства в підросійській Україні. Щире уболівання і відвертість буковинського колеги дуже імпонували Конiському й відповідали його культурній стратегії, що була спрямована на консолідацію проукраїнських сил на західноукраїнських теренах.

Зважаючи на датування листів, різною була інтенсивність їхнього спілкування, знову ж таки зумовлена життєвими обставинами. Вони часто перепрошували один одного за зволікання з відповіддю чи тривалі мовчанки, вказуючи на зайнятість чи інші причини. Конiський, наприклад, бідкався на погане самопочуття, через що лікарі навіть забороняли йому читати і писати. Іноді перерви тривали майже рік, а втім за 1888 рік зберіглося аж 19 епістол. Листування засвідчує, що їхня комунікація завжди була теплою і дружньою, на що вказує форма звертань і загальна тональність листів, як і постійні вітання з нагоди свят і згадування про всіх членів родин. Такому зближенню сприяли й особисті зустрічі, адже Конiський мінімум двічі гостював у Підбужі в Т. Реваковича, відвідував і його батьків у Волосянці: «Ваш тато перший чоловік в Галичині якого я зустрів з истинно українсько-руським гумором и козацькою вдачею! <…> веселою, щирою прямою вдачею нагадав міні того козака Искру, що навіки налив в моє молоде тоді ще серце тієї любови до України Русі, з якою тримався свій вік!» (Сокіл, 2015, с. 681). Родина Реваковичів і собі з великим пієтетом ставилася до Конiського, запрошувала на родинні свята і на відпочинок, незважаючи навіть на те, що сам Т. Ревакович неодноразово опинявся під підозрою поліції через спілкування з цим «російським агентом». Примітно, що коли стало відомо про затримання Конiського на станції Волочинськ, і, знаючи про перлюстрацію пошти в Києві, Ревакович дуже проникливо охарактеризував діяльність свого товариша в підросійській Україні («Я думаю, що компетентні

ISSN 2311-259X

сфери в Россійі зъуміют оцінити Вас, що Ви цілий Ваш вік яко чоловік, гражданин і писатель працювали в хосен Россійі (Сокіл, 2015, с. 673), справедливо звинувативши львівських наклепників-москвофілів у підступі й грошолюбстві. Мова тут про Осипа Маркова — редактора газети «Новий пролом» і про Осипа Мончаловського — співробітника москво-фільських газет «Слово» і «Страхопуд».

Кониський щиро радів листам Реваковича, що мали для нього не тільки інформаційне, а й приносили очевидне моральне задоволення: «До старої, а глибокої виразки на моєму серці — не можна знайти ліпшого лікарства як дорогий Ваш останній лист!» (Сокіл, 2015, с. 684). Такий високий рівень довіри визначав і відвертість в обговоренні актуальних питань, пов'язаних із видавничою діяльністю і суспільно-політичними процесами в Галичині.

Видавничі інтереси Кониського як чинник українського культурного розвитку. Зацікавленість О. Кониського книговидавничими проєктами ґрунтувалася на його переконанні, що вони мають стати невід'ємним інструментом національного самоутвердження. Розвиток української періодики він вважав важливим складником культурної стратегії та чинником формування суспільної свідомості. Недарма ще на початку 1860-х років активно співпрацював з галицькими виданнями, надсилаючи їм докладні дописи про становище українців у підросійській Україні. На перший погляд, це може здатися просто інформуванням про повсякдення наддніпрянців, але насправді ця діяльність відігравала важливішу роль — антипропагандистську. Ці листи О. Кониського спростовували імперські наративи про велику цивілізаційну роль Росії, що поширювалися, зокрема, через фінансовані нею ж галицькі видання, як-от «Слово» чи «Зоря Галицька» Богдана Дідицького та ін.

Водночас розвиток періодичних видань суспільно-політичного й літературного спрямування давав змогу українцям заявити про себе як про повноцінну культурну націю. Власне, Кониський і звертав увагу Реваковича на те, як з роками змінилося ставлення поляків до українців: «Щоб там не витворили народно-національні кати, а слова не ваші! ні! Он, бачте — 15 літ назад ляхи гукали: niema Rusi!, а тепер гукають «кохаймося — любітеся». Значить за 15 літ Русь виросла!! Значить и в ляхів починає спадати духова полуда з розуму» (Сокіл, 2015, с. 675–676). Тож О. Кониський взявся допомагати й буковинській періодиці: брав участь у заснуванні нових видань, підтримував редакції своїми матеріалами (він перший з наддніпрянців, хто опублікував свої твори в газеті «Буковина»: оповідання «Капітан Гуля», «Занівечене життя», «Фотографії з сучасного життя», «Черничка»), долучався до організації передплати і розповсюдження у підросійській Україні. У цьому контексті слід розглядати і згадану вище поїздку до Чернівців, що серед іншого мала на меті мотивувати місцевих активістів заснувати україномовне видання. Інтереси Кониського та Реваковича тут збігалися, оскільки останній належав до народовського гуртка при журналі «Мета» й усвідомлював важливість таких починань. Уже 12 вересня 1884 року на засіданні товариства «Руська бесіда» було ухвалено рішення про створення «часопису політики і науки для народа» — газети «Буковина», що протягом 1885–1892 років виходила двічі на місяць, а її першим редактором був Юрій Федькович. Вихід «Буковини», безперечно, був подією, та водночас Ревакович звертав увагу свого співрозмовника на труднощі, адже багато буковинських сіл узагалі не мали можливості отримувати цю газету, та ще більша проблема — «…нема кому її людям прочитати». Попри це, буковинець усе ж таки сподівався на позитивні зміни: «Я пересвідчений, що і це для нас колись на ліпше ся змінит, але як тяжко на ліпші часи ждати і борбу видержовати!» (Сокіл, 2015, с. 674). Ці міркування Реваковича, як засвідчує листування, імпонували Кониському, адже все своє життя був переконаним прихильником «органічної праці»; адже для нього принципово важливою була сама діяльність, навіть якщо попервах вона не приносить помітного результату, головне — не «лежати гнилою колодою».

На Буковині, де національно-культурне відродження почалося дещо пізніше, ніж у Галичині, й розгорталося повільніше, поява такого видання як «Буковина» була на часі й мала прискорити процес національної самоорганізації. Реальний стан місцевих інтелектуальних сил був, за свідченням сучасників, далеким від ідеального, а сам Ревакович оцінював його песимістично, зауваживши, що буковинська інтелігенція — «…дуже сирий до ширення просвіти не приспособлений матеріал», що до того ж перебуває під сильним впливом «панрусів» (Сокіл, 2015, с. 673). Окрім об'єктивних труднощів, розвиток українських видань і взагалі культурного руху на Буковині ускладнювали суперечності в середовищі місцевої інтелігенції. Показовим у цьому контексті є випадок, який Ревакович оцінював як особливо прикрий: К. Ганкевич («моральна; наукова й матеріальна велика нуля!») не залучив Сидора Воробкевича («оден чоловік у Чернівцях — фаховець у цій справі») до роботи над підготовкою «Буковинського альманаху» (1885), присвяченого десятиріччю заснування студентського товариства.

До того ж ускладнювала цю діяльність і співпраця деяких проукраїнських активістів із представниками москвофільського середовища, що, за листуванням, могла негативно позначатися на згуртуванні й так малочисельних

ISSN 2311-259X

проукраїнських сил, викликати настороженість серед молодшого покоління. Як приклад, тут можна привести реакцію Конисього на зволікання з підготовкою часопису та неналежний добір матеріалів до друку. Тож він, не приховуючи емоцій, писав: «Вийде, мабуть з того Альманаху ні Богу свічка, ні чорту кочерга. <…> якій лукавий дідько навів тих Союзян до Калужняцького?! Або у їх самих голови на плечах нема; або вони такі розумні, що забажали чорта поєднати з Богом» (Сокіл, 2015, с. 676). Як бачимо, роздратування Конисього було зумовлене, серед іншого, залученням до редагування альманаху Калужняцького, якого вважав симпатиком москвофільського руху на Буковині. У листах Т. Реваковича містяться його підозри щодо фінансової доброчесності окремих буковинських діячів. Так, в одній з епістол він бідкався: «…Гр[игорович] товаришив ще з Коз. й пошкодив Союзови материяльно — на більше як на 100 зир.» (Сокіл, 2015, с. 675). А втім, у подальшому він більше не повертався до цієї теми, як і не надав жодних подробиць.

У цілому ускладнював видавничу діяльність і брак кваліфікованих кадрів, як наслідок — втрата матеріалів, надісланих для публікації. Показовим є випадок зі статтею та оповіданням Конисього, присвяченого Реваковичеві, яке він надіслав до редакції «Буковинського альманаху». З'ясовуючи їх долю, Ревакович був змушений провести навіть невелике розслідування. Втративши надію знайти їх, у листі до Конисього від 5 січня 1886 року він припустив: «правдоподібно повандровалисьте через руки академика тутейшого. Козак приклонник ідей Аксакова і фанатичного ворога розвою нашого народа — до рук Григоровича» (Сокіл, 2015, с. 674). Проте наполегливість Реваковича усе ж таки принесла позитивний результат.

Наведені, як й інші подібні свідчення, що зустрічаються у листуванні, відображають характерні проблеми проукраїнських культурних кіл — внутрішня роз'єднаність через особисті амбіції та інституційна неорганізованість, що нерідко ставали на заваді реалізації спільних культурних проєктів. Чимало зусиль Конисього були спрямовані на пом'якшення подібних суперечностей та на консолідацію найактивніших і найздібніших активістів. У листах до Реваковича він неодноразово висловлював повагу галичанам і буковинцям, підкреслюючи їхній «високий патріотизм» і «жваву і розумну працю для народа», які, на його переконання, мали стати взірцем і для культурно-просвітницького руху в підросійській Україні. Ревакович же усвідомлював важливість виходу «Буковини», наголошував, що газета «приводит вправді наш руский нарід до свідомости свого положеня й своїх прав» (Сокіл, 2015, с. 674).

Кореспонденція між Кониським і Реваковичем розкриває також низку цікавих фактів навколо функціонування іншого видання — львівської «Зорі». Після знайомства з Франком, яке відбулося влітку того ж 1884 року, Кониський прагнув запросити його на посаду редактора названого журналу, про що свідчить його лист до Реваковича від 22 жовтня: «Зоря переходить в найкращі руки, в руки поважного чоловіка честного, вмілого, знаючого із доброю освітою» (Сокіл, 2015, с. 669). Однак з відомих причин цей задум не був зреалізований (Бойко, 2021, с. 233). Поступовий занепад цього видання обидва кореспонденти сприймали надзвичайно болісно. У листі від 20 грудня 1887 року Кониський обурювався якості публікацій в часопису, однак було неможливо відмовитися від його видання через відсутність будь-якої альтернативи, тоді як покращення можливе лише за умови появи здібнішого редактора. У листі від 21 січня 1888 року він уже категорично заявив про «вмірання» «Зорі», пов'язуючи цю кризу саме з редакторською недбалістю, що зводила нанівець будь-які старання. І це вже загрожувало більшими проблемами в майбутньому, адже: «З такою «науковою» часописью молода публіка буде або топтатись на однім місці, або поверне коли не до индеферентизму» (Сокіл, 2015, с. 684).

Примітно, що, попри надзвичайно дружні взаємини, між Кониським і Реваковичем розгорнулася гостра дискусія довкола газети «Діло». Предметом полеміки була не тільки якість видання, а передусім його редакційна політика, зокрема ставлення галичан до наддніпрянців і, ширше — бачення перспектив формування спільного культурного простору. Зважаючи на те, що «Діло» виходило переважно завдяки фінансовій підтримці галицьких читачів, хоча мало й передплатників із Наддніпрянщини, редакція приділяла значно менше уваги проблемам підросійської України, зокрема соціально-політичним, що стосувалися російського державного деспотизму. Кониський вважав недопустимою таку ситуацію й хотів остаточно з'ясувати позицію «Діла»: «…які щирі думки редакції про сучасне й майбутнє становище Росії, України, Польщі й Галичини», адже воно мало б залишатися всеукраїнським часописом, «…де можна, і час уже, трактувати українсько-руську справу» (Сокіл, 2015, с. 688). Водночас, щоб уникнути звинувачень у надмірному втручанню у справи Галичини, Кониський у листі від 23 квітня 1888 року ще раз виказав свою повагу до галицьких діячів, як і засвідчив їхнє право самостійно визначати редакційну стратегію, бо ніколи «…не йшли ми [наддніпрянці — Н. Б.] и не йдемо з революцією. Культурно-національный розвій народу и прямования до сущоі демократичноі федерації — шляхом розвою та освіти и поступу» (Сокіл, 2015, с. 688). Власне, у цьому висловлюванні Конисього відображені його переконання про еволюційний шлях національного розвитку, що

ISSN 2311-259X

ґрунтувався на культурно-освітній праці та демократичних засадах. З окремих цитат і переказів міркувань Ревакoвича, які Кониський наводить у своїх листах, зокрема в епістолі від 28 квітня 1888 року, можна зробити висновок, що Ревакович не цілком поділяв позицію свого товариша й певною мірою опонував йому. Передусім він намагався його заспокоїти, та наголошував, що для наддніпрянців не матиме великої користі публікація в «Ділі» чи інших виданнях матеріалів про їхні проблеми, оскільки вони не мають доступу до цієї періодики. На його думку, галичанам передусім варто було дбати про розвиток власних культурних та освітніх інституцій: «Нашою програмою народно южноруською повинно бути: В таких границях коронних й державних, в яких жиємо, старати ся на законній дорозі» (Сокіл, 2015, с. 691).

Важливістю порушеної проблеми, яка надзвичайно непокоїла Кониського, очевидно, можна пояснити й виняткову емоційність і відвертість у листі від 23 квітня 1888 року. Його глибоке занепокоєння було зумовлене з поглибленням клерикальних тенденцій у Галичині: «Боротьба культу з культурою тягнется вже майже 25 віків, від того часу коли культ, вигадавши, що знайшов абсолютну истину, стиль ініціативу не давав и не дає розвиватися знаніям, вважаючи зайвими и шкідливими. В Галичині се боротьба и шкода культу — ше гірше ніж у нас» (Сокіл, 2015, с. 689). Зауважу, що залишаючись прихильником християнських моральних цінностей, Кониський критично ставився до надмірної ролі церковних кіл у житті Галичині, вважаючи клерикалізацію суспільства як один із чинників, що стримував модернізаційні процеси суспільства.

У згаданому вище листі, на відміну від попереднього (від 12 квітня), привертає увагу занепокоєння Кониського зміною суспільних настроїв у Галичині. Він з болем і водночас з іронією зауважував: «…в Львові більш а більш зростає шовинизм и ворожі погляди на Україну и до всего українського, оприч грошей» (Сокіл, 2015, с. 689). Таку тенденцію він сприймав не як тимчасове чи ситуативне явище, а як небезпечний симптом глибших суспільно-політичних процесів — наростання москвофільських симпатій, тож закликав свого візаві не легковажити, а критично оцінювати їх. Водночас наводив нові прояви цього явища: «…деталі не ті самі, и спонуканти инчі; там були грошеві підкупи, а тут млявость, и страх за будущину» (Сокіл, 2015, с. 689). Тож, на відміну від москвофільства попередніх десятиліть, зумовленого фінансовою зацікавленістю, нова небезпека, на переконання Кониського, крилася в поширені суспільної апатії, політичної нерішучості та страху перед майбутнім. Як бачимо, епістолярна полеміка навколо редакційної політики «Діла» насправді зачепила набагато ширше коло проблем у Галичині і виразно засвідчила принципові розбіжності між Кониським і частиною галицьких діячів, навіть таких, як його друг і соратник Ревакович. Як вихід із цієї кризи Кониський, який, як відомо, хотів переїхати на проживання до Львова й співпрацювати з цим виданням, запропонував два кроки, які виробив разом зі своїм соратником Олександром Барвінським. Щоб «Діло» збереглося як загальноукраїнське періодичне видання, воно має: 1) репрезентувати інтереси всієї України-Русі, порушувати проблеми, що стосуються не лише Галичини; 2) виступати від імені українців у європейському культурному й політичному просторі, домагатися уваги європейської преси та формувати її ставлення до українського голосу. Для цього, наголошував Кониський, необхідно «говорити багато, фактично і не мляво, а сміливо» (Сокіл, 2015, с. 688).

Ревакович, попри всі складнощі, у тому числі пов’язані з підозрами свого візаві, все ж таки час від часу намагався віднайти хоч якісь позитивні аспекти суспільно-політичного життя в Галичині та розрадити свого старшого соратника. Ревакович, безперечно, в деяких питаннях поділяв розчарування Кониського, однак покликався на задум покійного Володимира Барвінського як засновника «Діла» про те, що газета має об’єднувати, а не роз’єднувати українців. Та заразом спробував поставити себе на місце редактора «Діла» і визнавав, що попри все редакція змушена орієнтуватися на настрої основної частини галицького суспільства, щоб не втратити читачів: «Якщо б тепер лишень хотіли раз у раз трактувати українські питання, то наші невільники Галичани покинули б „Діло“ й сказали: „Що нас Україна обходить?“ — і стало б те саме, що сталося з „Метою“ і потім „Правдою“. Галичани їх залишили, і вони ледве існували, маючи 200 передплатників — головно студентів» (Сокіл, 2015, с. 691). Адже, за його словами, таких, як він чи О. Барвінський, у Галичині «не більше ста», інші «…ніби інтеліґентні, то є люди, котрі не знають ні історії нашої, ні літератури нашої, ні побуту нашого, ні нашої етнографії, ні географії» (Сокіл, 2015, с. 690). Попри таку песимістичну оцінку, він все ж таки не втрачав віри в перспективу загальноукраїнської єдності: «…прийде час, коли всі Галичани, всі Буковинці, всі угорські Русини стануть як один муж і будуть вважати себе за один народ — із українсько-руським народом» (Сокіл, 2015, с. 691).

1888 року з ініціативи Кониського та Володимира Антоновича поновився вихід «Правди» як ще одна спроба загальноукраїнського видання, яке мало на меті консолідувати українців і пропагувати добросусідство. В одному з листів Кониський наголосив, що цей часопис має стати гідною альтернативою «Ділу»: «…органом згоди і любові,

ISSN 2311-259X

тим нашим національним органом, про який ми з Вами розмовляли; яким Діло повинно б бути, та не хоче ім бути» (Сокіл, 2015, с. 694). Видавничі й організаційні заходи Кониського навколо «Правди» проаналізував І. Гирич (Гирич, 2016), тож зверну увагу тільки на окремі аспекти, що виразно простежуються в листуванні з Реваковичем. Передусім Кониський усвідомлював проблеми перших чисел «Правди», проте прагнув почути неупереджену думку свого багаторічного товариша, якому довіряв і як досвідченому громадському діячеві, і як уважному читачеві. Тож просив Реваковича висловити свої зауваги про перші випуски: «…видавництво радо вислухає кожну щиру пораду: за нею я й вдаюся до Вас. Сам я бачу помилки і брак дечого в № 1» (Сокіл, 2015, с. 695). Зі свого боку Ревакович, добре орієнтуючись у ситуації в Галичині й знаючи настрої серед населення і культурних діячів, був занепокоєний перспективами цього видання. Як засвідчує листування, «Правда» зіткнулася з тими самими труднощами, що й попередні україномовні часописи, однак цього разу суттєвою перепоною могла стати передусім правописна політика журналу. Він зауважував: «Тут стоіт ще загал навіть так званий інтеліґентний на дуже низькім степени розвою духового; навіть сі Русини, що противні московщеню нашого язика, — навіть они не будут пренумеровати, ані читати „Правди“, — єдино для того, що она писала „фонетикою“» (Сокіл, 2015, с. 695). Однак Кониський займав послідовну позицію в цьому питанні, і ще в листі від 19 лютого 1887 року наголошував: «Я пильную щоб и буковинців и Галиче збити з отого “язичія”, та звернути на єдиний спасенний шлях однієї літературної мови; бо доки сего не буде, доки йтимемо вростич и в письменництві, то не швидко прійдемо до мети» (Сокіл, 2015, с. 678).

Як зазвичай це бувало в інших виданнях, Кониський допомагав «Правді» із залученням передплатників. Особливі надії він традиційно покладав на духівництво, вважаючи, що священники мають проповідувати не тільки християнські цінності, а й поширювати освіту та національну ідею серед селянства. Тож у листі від 13 липня 1889 року, передбачаючи припинення виходу «Правди», пов’язаного з обранням О. Барвінського депутатом парламенту, Кониський не без задоволення констатував, що журнал хоч трохи виконав свою культурну місію, яку зможуть оцінити тільки наступні покоління. Адже, на його переконання, «Правда» пожвавила культурно-інтелектуальне життя краю, залучила до співпраці чимало авторів, серед них і М. Драгоманова.

Не міг Кониський оминути своєю увагою і такий важливий для української культури проєкт як переклад українською і видання Гомерової «Одіссеї», адже її поява засвідчувала значний поступ літературної мови і перекладацтва. У двох листах до Реваковича він наголосив: «Се так важна національна річ, що й не сказати» та «на сей добуток я дивлюся, яко на вельми значний національний добуток, і він стає для мене великою утіхою» (Сокіл, 2015, с. 698). Безперечно, він високо оцінював вагомість внеску Амвросія Ніщинського як перекладача в реалізацію цього проєкту. Тож тепер, за задумом Кониського, українське суспільство має моральний обов’язок фінансово підтримати видання цього й подібних проєктів, бо «…великий сором був би нам не видать. Я був на тому що коли не спроможуся зібрати по людях кошти на повне виданья, так готов жебри йти, готов і «штани продати», а видати Одиссею» (Сокіл, 2015, с. 698). Як відомо, 1889 року у Львові вийшли друком перша — дванадцята пісні «Одіссеї», 1892 року — тринадцята — двадцять четверта.

Незважаючи на те, що Кониського неодноразово критикували за його літературознавчі розвідки, у спілкуванні з Реваковичем він почувався вільнішим і дав оцінку літературної ситуації за 1899 рік, зазначивши обмеженість здобутків та виокремивши тільки переклад «Одіссеї» як найзначніше досягнення. Попри загальну стриманість у прогнозах, він висловлював обережні сподівання на нові видавничі ініціативи, серед іншого йшлося про задум Олександра Шухевича започаткувати дитячий журнал. Маючи певний педагогічний досвід, Кониський виклав свій погляд на підготовку літератури для дітей; мова насамперед про якісний і цікавий зміст, досконалу форму й живу мову, ясна річ, що ці твори мають відповідати національним потребам: «…дітям треба давати свіжу істововну харч духову і тут треба і змісту доброго і тенденції відповідної нашим потребам, і прегарної форми і свіжої, чистої, бадёрої мови. От же ледві чи дасть отсе все Шухевич, але поможи ёму святий!» (Сокіл, 2015, с. 699).

Попри численні труднощі, завершальні листи цього корпусу сповнені поміркованого оптимізму з боку обох авторів. Так, Кониський, описуючи складні умови діяльності інтелігенції, висловлював переконання, що навіть якщо сучасники не будуть свідками позитивних змін, то їх неодмінно відчують наступні покоління українців.

Висновок. Аналіз листування О. Кониського і Т. Реваковича дає підстави розглядати його як важливе джерело для реконструкції культурно-інтелектуального життя Галичини й Буковини в останні два десятиліття XIX століття, зокрема для уточнення обставин функціонування періодики, реалізації видавничих і перекладацьких проєктів, а також характеру взаємодії між представниками Наддніпрянщини, Галичини та Буковини. Як бачимо, їхнє спілкування — інтелектуальний діалог двох діячів, яким боліла українська справа;

ISSN 2311-259X

адже тут першорядне місце займають нагальні проблеми розвитку преси, освіти та громадського життя.

Водночас ця кореспонденція дає змогу увиразнити основні цілі, що об'єднували Кониського та Реваковича: підтримка культурних осередків, залучення до цієї роботи ширшого кола молодих сил і формування спільного культурного простору. Заразом листи засвідчують, що однакове розуміння мети не гарантувало одностайність поглядів, очевидною є їх розбіжність щодо способів її досягнення. Так, Кониський прагнув бачити, передусім у галицькій пресі, ширший загальноукраїнський контекст і вважав за необхідне, щоб там не оминали проблем підросійської Наддніпрянщини. Ревакович, натомість, більше зважав на конкретні умови культурного життя Галичини й Буковини, наголошував на читацьких настроях і вподобаннях, на потребі розбудови місцевих осередків. Полеміка навколо «Діла» особливо виразно проілюструвала цю різницю підходів, проте засвідчила їхнє спільне прагнення до розвитку спільного культурного простору. Важливий результат аналізу листування Реваковича й Кониського — конкретизація труднощів, які супроводжували видавничу діяльність на західноукраїнських теренах, а втім, і вони не зупиняли пошуків нових форм культурної співпраці. Навіть в умовах браку україномовних й україноцентричних видань, заснування нового часопису не гарантувало його стабільного функціонування, оскільки редакційні проблеми, залежність від думки передплатників і взагалі необхідність враховувати настрої читацької аудиторії позначалися на змісті й правописній політиці видань.

Листування Кониського і Реваковича дає змогу простежити як окремі факти видавничої історії, так і особливості культурної взаємодії, що розгорталася на основі приватних видавничих ініціатив, тісної особистої комунікації та взаємної підтримки. Водночас на результативність цієї діяльності значною мірою впливала відмінність суспільно-політичних умов у підросійській Україні, Галичині та Буковині. Для Кониського пріоритетним було викриття оманливості москвофільської пропаганди, тоді як його галицькі та буковинські соратники стикалися з проблемами полонізації та румунізації українців, обмеженням їхніх виборчих прав тощо. За таких умов ідеї про «цивілізаційну місію» православної Росії знаходили чимало прихильників серед українців Галичини та Буковини, що додатково ускладнювало формування спільного культурного й громадського життя.

Покликання

Александрова, Г. (2006). «В добрий час почнемо листуватися»: листи Олександра Кониського до Ганни Берло. *Дивослово.* №12. С. 52-60.

Антонович, М. (1970). П. О. Куліш та О. Я. Кониський. *Український історик.* № 1-3. С. 38-52.

Антонович, М. (1971). Дві замітки до життєпису О. Кониського. *Український історик.* № 1-2. С. 89-94.

Антонович, М. (1971-1972). О. Кониський і Т. Шевченко. *Наукові записки. Український технічно-господарський інститут.* Ч. 23. С. 3-47.

Бойко, Н. (2021). О. Кониський в рецепції І. Франка: процеси зближення, відштовхування і меморіалізації. *Синопсис.* №27 (4). С. 231-237. https://doi.org/10.28925/2311-259x.2021.4.5

Возняк, М. (1930). Драгоманов у відновленій «Правді» (з додатком листів М. Драгоманова до О. Кониського і останнього до нього. *За сто літ.* Книга шоста. С. 229-330.

Гирич, І. (2016). Олександр Кониський — публіцист-ідеолог львівської «Правди» (до 180-річчя від народження). *Вісник НТШ.* Ч. 55. С. 52-56.

Грушевський, М. (1997). Листування Михайла Грушевського. Т.1. Українське історичне товариство.

Демченко, Т., & Мисюра, О. (Упоряд.). (2011). *Листи Олександра Кониського до Іллі Шрага*. Просвіта.

Дорошенко, В. (1936). Олександер Кониський (З нагоди століття народин). *Життя і знання. Ілюстрований популярно-науковий журнал-місячник*. Ч. 7-8. С. 194.

Коцюбинська, М. (2001). *«Зафіксоване і нетлінне»: Роздуми про епістолярну творчість.* дух і Літера.

Сокіл, В. (2015). Листування Олександра Кониського і Тита Реваковича. *Народознавчі зошити.* №3. С. 668-712.

Франко, І. (2010). *Зібрання творів у 50 томах: додаткові томи до зібрання творів у 50-ти томах.* Т. 54. Наукова думка.

References (translated and transliterated)

Aleksandrova, H. (2006). «V dobryi chas pochnemo lystuvatysia»: lysty Oleksandra Konyskoho do Hanny Berlo [«Let's Start Corresponding at an Auspicious Time»: Letters from Oleksandr Konyskyi to Hanna Berlo]. *Dyvoslovo*, 12, 52–60.

Antonovych, M. (1970). P. O. Kulish ta O. Ya. Konyskyi [P. O. Kulish and O. Ya.
Konyskyi]. *Ukrainskyi Istoryk*, 1–3, 38–52.

Antonovych, M. (1971). Dvi zamitky do zhyttiepysu O. Konyskoho [Two Notes on the Biography of O. Konyskyi]. *Ukrainskyi Istoryk*, 1–2, 89–94.

Antonovych, M. (1971–1972). O. Konyskyi i T. Shevchenko [O. Konyskyi and T. Shevchenko]. *Naukovi Zapysky. Ukrainskyi Tekhnichno-Hospodarskyi Instytut*, 23, 3–47.

Boiko, N. (2021). O. Konyskyi v retseptsii I. Franka: protsesy zblyzhennia, vidshtovkhuvannia i
memorializatsii [O. Konyskyi in Ivan Franko's Reception: Processes of Convergence, Alienation, and Memorialization]. *Synopsys: text, context, media*. 27(4), 231–237. https://doi.org/10.28925/2311-259x.2021.4.5

Demchenko, T., & Mysiura, O. (Eds.). (2011). Lysty Oleksandra Konyskoho do Illi Shraha [Letters
from Oleksandr Konyskyi to Illia Shrah]. *Prosvita*.

Doroshenko, V. (1936). Oleksander Konyskyi (Z nahody stolittia narodyn) [Oleksander Konyskyi (On the Occasion of the Centenary of His Birth)]. *Zhyttia i Znannia. Iliustrovanyi Populiarno-Naukovyi Zhurnal-Misiachnyk*, 7–8, 194.

Franko, I. (2010). Zibrannia tvoriv u 50 tomakh: dodatkovi tomy do zibrannia tvoriv u 50-ty
tomakh [Collected Works in 50 Volumes: Supplementary Volumes to the 50-Volume Collected Works]. Vol. 54. Naukove tovarystvo.

Hrushevskyi, M. (1997). Lystuvannia Mykhaila Hrushevskoho [Correspondence of Mykhailo Hrushevskyi]. Vol. 1.Ukrainske istorychne tovarystvo.

Hyrych, I. (2016). Oleksandr Konyskyi — publitsyst-ideoloh lvivskoi «Pravdy» (do 180-richchia vid
narodzhennia) [Oleksandr Konyskyi as the Publicist-Ideologue of the Lviv *Pravda*
(On the 180th Anniversary of His Birth)]. *Visnyk NTSH*, 55, 52–56.

Kotsiubynska, M. (2001). «Zafiksovane i netlinne»: Rozdumy pro epistoliarnu tvorchist [The Recorded and the Imperishable: Reflections on Epistolary Writing]. Duch i Litera.

Sokil, V. (2015). Lystuvannia Oleksandra Konyskoho i Tyta Revakovycha [Correspondence between Oleksandr Konyskyi and Tyt Revakovych]. *Narodoznavchi Zoshyty*, 3, 668–712.

Vozniak, M. (1930). Drahomanov u vidnovlenii «Pravdi» (z dodatkom lystiv M. Drahomanova do O. Konyskoho i ostannoho do noho) [Drahomanov in the Revived *Pravda* (with an Appendix of M. Drahomanov's Letters to O. Konyskyi and Vice Versa)]. *Za Sto Lit*, Book 6, 229–330.

Nadiia Boiko
Shevchenko Institute of Literature, Ukraine

EPISTOLARY DIALOGUE BETWEEN OLEKSANDR KONYSKYI AND TYT REVAKOVYCH: CULTURAL AND PUBLISHING PERSPECTIVES

The article examines the correspondence between Oleksandr Konyskyi and Tyt Revakovych as an important source for studying the intellectual and creative relationships among Ukrainian cultural figures in the second half of the nineteenth century. Their epistolary dialogue reflects coordinated efforts to develop Ukrainian publishing initiatives and periodical press despite the imperial division of Ukrainian lands, contributing to the formation of a shared Ukrainian cultural space.

Although the correspondence has been published, its publishing and intellectual dimensions have not previously been analyzed comprehensively. The study addresses this gap by examining the Konyskyi–Revakovych correspondence as an integral part of the history of the Ukrainian national and cultural movement. Its aim is to analyze the correspondence through the prism of the authors' cultural and publishing interests and to clarify its significance for the development of the press and book publishing in Galicia. The novelty of the research lies in its holistic interpretation of the correspondence as an intellectual dialogue revealing the mechanisms of Ukrainian cultural integration and national consolidation in the late nineteenth century.

The methodological framework combines historical-literary, biographical, cultural-historical, and hermeneutic approaches, allowing the letters to be examined both as a form of intellectual communication and as a historical source.

The results of the study trace the evolution of the relationship between Konysky and Revakovich and identified the main themes of their dialogue, which centered on Galician periodicals, publishing projects, the promotion of literature, translations, and cooperation between the Dnieper Region, Galicia, and Bukovina. It demonstrates that Konyskyi viewed the press and book publishing as key instruments for strengthening the modern Ukrainian nation, while Revakovych's letters reveal the specific conditions of the Ukrainian movement in Bukovyna amid the Romanianization of the local Ukrainian population. The correspondence fulfilled not only private and informational functions but also served as an important instrument for coordinating cultural cooperation and shaping common publishing strategies.

Keywords: correspondence, publishing projects, national and cultural movement, cultural strategy, *Dilo*, *Pravda*.

Стаття надійшла до редколегії 11.07.2026
Прийнято до публікації 03.10.2026
Опубліковано 30.10.2026

ISSN 2311-259X

https://doi.org/10.28925/2311-259x.2026.3.3
УДК 821.161.2-31.09:[159.923.2:314.151.3-054.72]

Мар'яна Гірняк
Львівський національний університет імені Івана Франка
вул. Університетська, 1, Львів, 79000, Україна
https://orcid.org/0000-0002-1396-2888
maryana.hirnyak@lnu.edu.ua

МІЖ МИНУЛИМ І МАЙБУТНІМ: ІДЕНТИЧНІСТЬ ЕМІГРАНТА У РОМАНІ ЮРІЯ КОСАЧА «ЕНЕЙ І ЖИТТЯ ІНШИХ»

Предметом дослідження у статті є ідентичність емігранта у романі «Еней і життя інших» Юрія Косача. Мета — окреслити шляхи, які персонажі обирають в умовах безґрунтянства, та з'ясувати специфіку художньої репрезентації ідентичності емігранта в романі. У роботі використано елементи структуралістсько-семіотичного методу дослідження, екзистенціалістської моделі в теорії літератури, літературної герменевтики й антропології. Наукова новизна статті полягає у проблематизації буття-в-екзилі як передумови для переосмислення емігрантами власної ідентичності, а також висвітленні особливостей хронотопу, інтертекстуального діалогу та наративної організації твору у взаємозв'язку з проблемою ідентичності персонажа.

У результаті дослідження з'ясовано, що емігранти, відірвані від рідної землі ще в дитинстві, сприймають її як екзотику, вони чують голос предків, але водночас прагнуть забути про минуле. Вимушені мандрувати Європою, персонажі відчувають ностальгію за попередніми епохами, їм не вдається знайти новий дім як простір безпеки; навіть фінансова стабільність не рятує від внутрішньої порожнечі. Персонажі-інтелектуали на еміграції ідентифікують себе через наукову діяльність, обирають шлях повернення на батьківщину з метою участі у збройній боротьбі за українську державність або почуваються органічно в ролі свідка «життя інших» і стають голосом покоління. Амбівалентність ідентичності емігранта в романі корелює із фрагментарністю викладу, ментальним мапуванням ландшафту, відсиланням до текстів культури (міт про Антея і міт про Фенікса, давньоперська мітологія, українська і світова класика), рефлексіями персонажів з приводу історіософських, онтологічних, аксіологічних та мистецтвознавчих проблем.

Репрезентація ідентичності емігранта в романі пов'язана з інтерпретацією цієї проблеми в інших творах української еміграційної літератури, вивчення якої є перспективою подальших досліджень.

Ключові слова: ідентичність; емігрант; дім; голос покоління; інтелектуальний діалог.

Постановка проблеми. У двадцятих роках XXI століття ідентичність емігранта є однією з актуальних проблем не лише для літературознавців чи філософів, а й для кожної людини, яка через виклики епохи опинилася на чужині. Зокрема, російське вторгнення в Україну змусило багатьох українців покинути свій дім (зруйнований чи назавжди втрачений) і розпочати нове життя в іншому середовищі. У цьому контексті важливою є актуалізація української еміграційної літератури XX століття, що дає змогу звернути увагу на досвід інтелектуалів періоду МУРу, які емігрували під час Другої світової війни (або навіть до її початку) й зіткнулися із низкою викликів — травми минулого, втрата дому в теперішньому, пошук правильного шляху на майбутнє.

Масштабність цього явища зауважив ще Едвард Саїд, наголосивши, що впродовж XX століття перебування в екзилі перетворилося з виняткового покарання для окремих осіб на нестерпну кару для цілих спільнот і народів, внаслідок дії таких сил, як війни, голод чи хвороби (Said, 1994, p. 47). Трагедія української еміграції періоду МУРу була зумовлена не лише відірваністю від рідного ґрунту, а й нерозумінням свого часу і власного призначення. Це особливо актуально для Юрія Косача: перебуваючи на ідеологічних та естетичних роздоріжжях, зокрема в середовищі емігрантів, він на власному досвіді переживав виклики, з якими стикається людина кризової епохи, опиняючись між минулим, якого вже немає, і невизначеним майбутнім. Роман «Еней і життя інших» (1947) порушує проблему протиставлення і водночас співіснування батьківщини та еміграції, Я та Іншого, а також дає змогу простежити тісний взаємозв'язок між ідентичністю персонажів та саморепрезентацією автора. Невипадково Григорій Костюк охарактеризував цей твір як «рідкісно вдумливий мистецький і філософський вгляд письменника в недавнє минуле і в майбутнє нашої трагічної батьківщини та розп'яття душ її не менш трагічної ідейної інтелігенції» (Костюк, 2008, с. 388).

© М. Гірняк, 2026

Ліцензовано за CC BY 4.0

Мета статті — на прикладі роману Юрія Косача «Еней і життя інших» проблематизувати буття-в-екзилі як передумову для пере-осмислення емігрантами власної ідентичності, окреслити різні шляхи, які людина обирає на чужині, а також з'ясувати специфіку художньої репрезентації ідентичності емігранта в романі, зокрема, проаналізувати особливості хронотопу, інтертекстуального діалогу та наративної організації твору.

Теоретико-методологічною основою дослідження стали праці Поля Рікера про особистісну й наративну ідентичність (Рікер, 2002), Юлії Кристевої, яка розглядає «чужинця» як «прихований лик нашої ідентичності» (Кристева, 2004, с. 7), й висновки філософів про фундаментальні чинники національної ідентичності. Монсеррат Ґібернау звернула увагу на психологічний, культурний, історичний, територіальний та політичний її виміри (Ґібернау, 2012, с. 21); Ентоні Сміт актуалізував важливість спільних міфів, історичної пам'яті та територіальної «батьківщини» (Сміт, 1994, с. 23); для Олі Гнатюк важливими є місце народження, кровні зв'язки, мова, культура і національна свідомість (Гнатюк, 2005, с. 51); а Стефанія Андрусів вважала, що національну ідентичність визначає навіть «властивий саме для цього народу спосіб жити, працювати, мислити, творити, молитися» (Андрусів, 2000, с. 29).

Розуміння феномену інтелектуала-емігранта поглиблюють акценти філософів з приводу того, як він позиціонує себе у новій (інколи критичній) ситуації. На переконання Жана-Поля Сартра, людина має вільний вибір: сприймати «місце», де доводиться проживати тут і тепер, як «далеко від…» чи «поблизу…», як «допомогу чи перешкоду» (Сартр, 2001, с. 674). Едвард Саїд, замислюючись над постаттю інтелектуала в екзилі, акцентував, що це особа, приречена на неспокій, рух, постійну невлаштованість, але для людини, що більше не має дому, письмо стає «місцем, щоб жити» (Said, 1994, p. 53, 58). Власне, дослідники еміграційної літератури неодно-разово звертали увагу, що емігрантам часто вдавалося перетворити «втрату» і «травму» на естетичний здобуток, який постає як спосіб зберігати зв'язок із рідною культурою й утверджувати власну ідентичність (Filipowicz, 1989, p.157; Lucente, 2024, p. 8).

У цьому контексті варто актуалізувати, поруч зі студіями про українську еміграційну літературу (Ю. Шерех (1998), В. Агеєва (2003), С. Лущій (2017), В. Василенко (2020), О. Полюхович (2016), Г. Юрчак (2015) та ін.), спогади самих українських емігрантів (Ю. Шевельов (Шерех) (2021), Г. Костюк (2008)). Під час Другої світової війни чи опісля, у таборах ДіПі, ці автори відчували, що «життя в Фюрті не мало змісту, ні мети. … Усе було тимчасове, непевне, порожнє» (Шевельов (Шерех), 2021, с. 74). Вони, як переміщені особи, були приречені «існувати в обставинах непевності, на межі права й безправ'я», й почувалися «маленькою комашинкою світового людського муравлища», яка не може «збагнути і бодай трохи виправдати цей світовий жах» (Костюк, 2008, с. 179, 131).

Емігранти-інтелектуали, попри все, прагнули серед настроїв розчарування, туги й безпорадності знайти «те, що дає твердий грунт» (Шевельов, 2024b), тобто сенс і мету життя. Таким сенсом і водночас силою, що давала змогу долати «страх непевності і безперспективності буття» (Костюк, 2008, с. 390), став для українських інтелектуалів-емігрантів МУР — як духовний та інтелектуальний осередок тих, що намагалися «не втратити себе», «зберегти й помножити свої знання» (Шевельов, 2024b, с. 213), шукати на чужині можливості для звучання власного голосу і дискусій «про велике й універсальне в житті людей цілого світу» (Костюк, 2008, с. 183). Показово, що сам феномен «безґрунтянства» сучасні дослідники окреслюють не лише як проблему епохи, в якій «ситуація бездержавності набуває екзистенційного виміру» (Сінченко, 2015, с. 160), чи «травму безґрунтянства, комплекс, досвід якого представлено в численних творах вигнанців» (Кочерга, 2024, с. 66), а й навіть як «світовідчування та творчий принцип у письмі» (Карпець, 2026, с. 23). Твори української еміграційної літератури, зокрема Юрія Косача, демонструють, як «ключові моменти» життя письменників, їх досвід, переживання і травми набувають «наративної тяглости й певної наративної автономії» (Грабович, 2005, с. 238), а сам наратив постає як «процес самотворення та саморепрезентації (Констанкевич, 2014, с. 11). Невипадково «Ю. Косача цікавлять передусім вигнанці, знекорінені, зайві люди, позбавлені зв'язку із ґрунтом, батьківщиною: розмежовані часом і простором, різні за віком, соціальним станом, вони мандрують із однієї його книжки в іншу» (Василенко, 2020, с. 99).

Шляхи людини в умовах «безґрунтянства». Ідентичність емігранта у романі Юрія Косача «Еней і життя інших» (1947) проблематизована через різні шляхи, які персонажі, опинившись у Мюнхені після Другої світової війни, шукають в умовах «безґрунтянства», — як географічні, так і ментальні.

Для Галочки, в помешканні якої відбуваються зустрічі й дискусії, це не перша еміграція. Нащадок древнього козацького роду, Галоччин батько, як видатний інженер-промисловець, був змушений кочувати разом із сім'єю з однієї країни в іншу. Вбираючи «пахощі далеких мандрівок» і віддаляючись дедалі більше від дому, Галочка «виростала під чужими небами» (Косач, 2003, с. 261) — Лісабон, Рим, Лозанна, Белград. Вона переглядає раз у раз родинний альбом зі старовинними фотографіями, однак балансування «між постійним рухом, пам'яттю та

ISSN 2311-259X

ідеєю дому», перебування «на валізах» (Lucente, 2024, p. 1, 6) призводить Галочку до висновку про «трагізм нашої доби — нас, безгрунтян, нас — déracinés, нас — гнаних, мов перекотиполе»: «ми приречені бути déracinés — вирваними з ґрунту», «у нас не може бути батьківщини й навіть, коли б вона була, ми будемо чужі їй» (Косач, 2003, с. 262–263). Україну Галочка сприймає як «далеку казку» про «ясні зорі, тихі води», «соняшники й вишневі садки», тож *батьківщина* для неї — це *«голос здалека»*, «шестикрил… гірський орел, що прилітає в сповнену загравами ніч і проквиляє», «це неспокій, це вічний бурелім, що в душі, й цим неспокоєм ми тавровані» (Косач, 2003, с. 263).

Таїну Галоччиної ідентичності персонажам Косача не вдається розгадати. Професор Кравчук простежує в її постаті «дінарську расовість, далматинську матовість обличчя» чи навіть риси «жінки Quatrocento» (Косач, 2003, с. 321). Для Ірина, який заангажовує Галочку до підпільної акції на Карпатській Україні під час Другої світової війни, Галочка — «весна», на противагу Ларисі, що асоціюється активістові революції з «розкішним степовим літом» (Косач, 2003, с. 303). Письменник Еней (Вадим Васильович) спостерігає за «айстровидними зірочками» в Галоччиних зіницях, характеризує її стан як «химерний, причинний, сновидний» (Косач, 2003, с. 325) і, зрештою, доходить висновку, що ідентичність Галочки можна порівняти хіба що зі «стихією» чи «мітом» (Косач, 2003, с. 332).

Приречена, як і вся Європа, жити на межі катастрофи, Галочка ще в Белграді відчула у собі «зов далеких козацьких політь» (Косач, 2003, с. 331), який змусив її поїхати до Хуста, щоб виконувати завдання під час боротьби за українську державність. Водночас Галочка згодом усвідомлює, що підпільну акцію не варто романтизувати. Революція позбавляє права на особисте життя. «Зов» предків нагадує про обов'язок бути причетним до народної справи, але також провокує відчуття, що «ми живемо більше в минулому, ніж у сучасному» (Косач, 2003, с. 268). Під час акції на території України, після низки викликів і розчарувань, вона готова податися у «Прагу, Відень, Берлін, Цюрих… куди-небудь, тільки звідси…» (Косач, 2003, с. 319). Навіть наприкінці роману, обравши майбутнє поруч з Ірином, вона готова іти далі з його (а отже, і її) цінностями, однак за умови «прощання з учора»: «Я тільки прошу тебе — не говорити про минуле…» (Косач, 2003, с. 342).

Минуле, чи радше ностальгійні спогади, які змушують *жити у втраченому часопросторі*, іноді не дають змоги адекватно оцінювати теперішнє. Для Галоччиної матері, Ганни Олексіївни, «час спинився на якомусь 1913 році» (Косач, 2003, с. 258). Вона зберігає в пам'яті зустрічі з дев'яностолітніми генералами, блиск останніх діамантів і, вимушено мандруючи Європою, жодний простір не здатна сприйняти як свій дім: «Геть з Європи, з цієї вічної, неспокійної, неслухняної Європи» (Косач, 2003, с. 261). Ганна Олексіївна радіє, що брат Міша «добре упосадовлений» в Америці, однак перспектива переїзду до нього її лякає. Персонажка мріє про добру подружню «партію» для своєї доньки, щоб разом із нею мати забезпечене майбутнє, однак і тут вона не може визначитися, хто їй більше імпонує — лейтенант Фред, що «не має зеленого поняття про історію», зате належить до «дуків Віндзору в сталевій галузі» (Косач, 2003, с. 260), чи Божок, професійний спекулянт.

Попри матеріальну забезпеченість на еміграції, Божок перебуває у стані невизначеності. На перший погляд, мовчазність і невпевненість персонажа пов'язана з його закоханістю в Галочку, однак амбівалентність ідентичності Божка має іншу природу. Він був «тихий, несмілий, як присмерк, але я [Еней. — М. Г.] знав, що він уміє йти крізь воду й вогонь» (Косач, 2003, с. 308). «Король післявоєнної біржі», Божок вважає себе лише «сірою людиною», яка «будує свою екзистенцію» (Косач, 2003, с. 329). Персонаж переконаний, що, хоч у ньому і не бачили «людини чину», зокрема, під час підпільної діяльності в Україні, він дає гроші на різні акції, і такий патріотизм не менш важливий: «Ми мусимо мати багатих людей» (Косач, 2003, с. 329). Витривалість, уміння не скоритися життю, які персонаж цінує у власному характері, — важлива річ у добі, сповненій історичних потрясінь, однак *шлях апологетизації матеріального* не спроможний врятувати людину від внутрішньої порожнечі: «…діямант, що мерехтів і меркнув … шпилька у краватці … добротний одяг… але це була тільки оболона … шуліче, яструб'яче ворушилось у його серці … і вже заполонювало його істоту» (Косач, 2003, с. 342).

Ідентичність емігранта і пошук власного шляху в умовах безґрунтянства в романі Косача ще більше проблематизуються, коли йдеться про емігрантів-інтелектуалів. Персонажі не лише згадують про власне минуле, а й замислюються над своїм майбутнім, обираючи різні шляхи у житті і тим самим демонструючи відмінні позиції з приводу *місії інтелектуала* в добу катаклізмів.

Професор Кравчук, з вусами що нагадували то «традиціоналістичні, козацькі», то «кельтійські», то «в стилі еспанських королів бурбонського роду» (Косач, 2003, с. 280, 287), справляв враження людини, що приховує таємницю власної другої істоти. Його вибір на еміграції, подібно до Галоччиного дядька, що вже давно виїхав до Америки і, як професор Гарвардського університету, уславився багатотомними працями з історії Візантії, — *наукова діяльність*. Професор Кравчук поки що перебуває в Європі, але ніхто не знає його планів на майбутнє. Він воліє говорити тільки про теоретичні й абстрактні речі. Професора Кравчука персонажі ідентифікують

насамперед за його публікаціями чи дискусіями, в яких він висловлює глибокі рефлексії з приводу давньої української історії та низки історіософських питань, класичного чи модерністського мистецтва, Божого Провидіння та кризи доби раціоналізму. Цей персонаж-інтелектуал звертає увагу співрозмовників на витоки національної ідеї та важливість збереження пам'яті про власне коріння, однак водночас справляє враження самотньої людини, яка, усвідомлюючи поразку національно-визвольних змагань упродовж останніх десятиліть, намагається відсторонитися від викликів сучасної епохи й віднайти ґрунт у дослідницькій праці, незаангажованій у суспільну діяльність.

На переконання Едварда Саїда, «інтелектуал — це індивід з особливою громадською роллю у суспільстві, яку не можна звести до безликого професіонала … це індивід, наділений даром репрезентувати, втілювати в життя, артикулювати повідомлення, погляд, позицію, філософію чи думку … для громадськості» (Said, 1994, p. 11). На еміграції, особливо вимушеній, коли, опинившись у чужому просторі, людина спершу навіть не може передбачити завтрашнього дня, таку місію інтелектуалові виконувати складно, як, зрештою, і зберігати власну ідентичність. Тому «голос» рідної землі невпинно нагадує про себе, засвідчуючи, що «великим може бути лише те, що росте зі свого ґрунту і що з ґрунтом зв'язане» (Шевельов, 2024а, с. 116).

Микола Ірин, молодий перспективний учений-археолог і поет, обирає інший шлях. Він повертається на батьківщину, щоб взяти *участь у збройній боротьбі* за Карпатську Україну. Праці Ірина були опубліковані в іноземних виданнях, він виступав із доповідями на міжнародних наукових конгресах, однак Ірин готовий пожертвувати усім цим, навіть власним життям, задля української ідеї. Своєю зовнішністю персонаж нагадує то русоволосого «гриднянормана», то сутулуватого «лицаря сумного образу», однак і побратимів, і навіть ворогів Ірин вражає, «як бичем, своєю особистістю» (Косач, 2003, с. 275, 335–336). Незважаючи на небезпеку, він, перебуваючи в розшуку, відвідує заарештованого товариша й одним ударом зупиняє у краківському ресторані п'яного військового, коли той задля розваги збирається стріляти у розп'яття. Одержимий волею до свободи, Ірин перемагає смерть, вистрибуючи з потяга під час етапування до Німеччини та дивом виживаючи в битві під Болеховом.

Ірин — представник доби, байдужої до людського життя і сповненої руйнацій: «Його не цікавив я, ні моєю особистістю, ні пов'язаністю з його долею… — згадує письменник Еней події п'ятирічної давнини. — …я був звичайним коліщатком…» (Косач, 2003, с. 292). Галочка й Лариса, обидві закохані в цього «корсара», теж починають підозрювати, що вони важливі для нього лише як гвинтики у механізмі підпільного руху. Замислюючись над Іриновою ідентичністю, Галочка звертає увагу, що відданість персонажа збройній боротьбі поступово стала витісняти власне «людську» частину його істоти: «…вона [революція. — М. Г.] й ти така тотожність, що мені важко провести межу. З тобою вмирає революція, з революцією — ти…» (Косач, 2003, с. 320). Водночас рішення відтермінувати вибух під мостом, щоб дати змогу Галочці разом з іншими друзями покинути місто, свідчить не лише про збереження «людської» натури, а й про те, що маска «корсара» була насправді свідомим вибором самопожертви як обов'язкової передумови майбутнього для інших. Коли «втомлена нищенням» Галочка прагне забути все і почати нове життя, Ірин відкриває їй власне розуміння своєї місії, дещо подібне до Франкових «каменярів», які, «лупаючи скалу», власними кістками встеляли шлях до нового життя майбутніх поколінь: «…я ще більше хочу життя, але я знаю, що життя починається на румовищах. І може, нам зовсім не слід думати про життя, бо ми тільки для нищення» (Косач, 2003, с. 323).

Перемогу «людського» Ірин демонструє після завершення війни. Він зізнається, що постійно почувається винним. Комплекс «уцілілого» змушує Ірина переживати неспокій як «далекий, підземний рокіт». Він не відчуває втоми, хоч прожив роки, які іншим, за спостереженням Енея, могли б здатися цілим життям. Однак, на переконання «корсара», він «не повинен був пережити цієї війни й багатьох людей. Знайомих, друзів. Тому таке почуття, що живеш у кредит…» (Косач, 2003, с. 338). Ірин, як він сам стверджує, мав змогу виїхати до Америки й приєднатися до археологічного проєкту, ініційованого Гарвардським університетом, однак йому не хочеться їхати за океан. Ірин намагається «попрощатися з учора», визволитися від влади минулого, проте приречений постійно до нього повертатися (Шерех, 1998, с. 501). Водночас його зв'язок із минулим не означає, що Ірин, як «людина покоління "Вісника"» — це «вчорашній день» (Шерех, 1998, с. 502). Безумовно, можна констатувати в Ірина певну «кризу себезнайдення», яка репрезентує досвід і «глибинну світоглядну переорієнтацію» цілого покоління в епоху потрясінь (Агеєва, 2003, с. 14), але постійне повернення до «вчора» в персонажа — це також переконання, що новий «день мусить ясніти на рідній землі» (Косач, 2003, с. 334).

Після доби страждань і зневіри, бруду й крові, руїни й смерті Ірин переживає кризу, яка змушує його констатувати безнадійність людського існування і неможливість перебороти зло, але, попри все, ця «криза» приводить персонажа до оновлення. Спостерігаючи за Ірином, Еней

зауважує: «Я ще не бачив обличчя, що б так спокійно світилось спокоєм себезнайдення» (Косач, 2003, с. 341). Подібно до того, як після тортур у гестапо Лариса взимку в закиненій клуні народжує сина, що сприймається як «провістя нового дня, що гряде», як «самий день, що приходить по ночі» (Косач, 2003, с. 334), в Ірина на зміну «повстанню бестії», зрештою, приходить «повстання людини» (Косач, 2003, с. 339). Якщо «вчорашня» участь у партизанській акції на Карпатській Україні була продиктована насамперед патріотичними мотивами, то візія «завтрашнього» дня розгортається перед персонажем у вимірі універсальних цінностей. У Мюнхені Ірин окреслює два шляхи, які відкриваються перед людиною. Перший із них — шлях компромісу зі злом: «Іти назустріч злу, скоритись йому, приймати його таким, як воно є, й чинити єдино можливе: шукати засобів злагіднити зло…» (Косач, 2003, с. 343). Другий шлях — «для людей, що хочуть бути все ж таки людьми, це — жертва» (Косач, 2003, с. 345). Автор не з'ясовує конкретно, в чому цей шлях полягає, лише натякає, що самопожертва може бути навіть на рівні смерті. Водночас вибір саме цього шляху дає змогу Іринові почуватися вільним, відроджує незбагненну таїну між ним і Галочкою та спонукає Галочку покинути Мюнхен разом із Ірином задля «нового дня».

Вадим Васильович (письменник Еней), який також є наратором твору, обирає на еміграції позицію спостерігача і свідка. Замислюючись над власною ідентичністю, Еней розпізнає в собі «мандрівника між присмерком і світанням» (Косач, 2003, с. 345), «безбарвну натуру», що іноді навіть породжує «деяку злосливість» (Косач, 2003, с. 255), але водночас він шукає нового життя, наповненого сенсом після років зневіри. Приречений жити у «проміжній добі», Вадим Васильович називає себе «проміжним персонажем» (Косач, 2003, с. 293), адже визнає, що дія належала іншим. Його роль зводилася і зводиться надалі до перебування поруч з іншими: «…моє призначення — жити біля життя інших», «іти поряд інших, життя нести наопашки, плечем об плече торкатись і смерти й надії» (Косач, 2003, с. 294, 345). Хоча сам насправді виявляється самотнім, він демонструє «батьківську» любов до Галочки, виявляється опорою для Ганни Олексіївни, коли Галочка зникає, але також спостерігає за чужим щастям і чужою зневірою.

На переконання Ю. Шереха, Еней позбавлений «прометеївської іскри» і з огляду на свою бездіяльність, ніколи «не заснує нового українського Риму» (Шерех, 1998, с. 517–518), проте призначення письменника Енея — бути *свідком і голосом цілого покоління*. Шлях Вадима Васильовича, його «дія» — писати і розповідати про тих, хто на еміграції перебував у пошуках надійного ґрунту для власної ідентичності. Голос Енея передає «погляд вигнанця, позбавленого батьківщини», і водночас «погляд Іншого», «здатного, перебуваючи на узбіччі, на маргінесі, бачити шляхи, якими йдуть подорожні» (Константкевич, 2014, с. 344). Окреслюючи різні шляхи, які знайомі і він сам обирають на еміграції, Еней не лише репрезентує одну з позицій, а й, певною мірою, є проєкцією самого автора, адже Юрій Косач — яскравий представник цілого покоління, що було змушене пережити досвід численних травм і межових ситуацій. Еней не просто живе поруч із життям інших, — «йому для життя потрібні інші» (Юрчак, 2015, с. 169), а письмо постає як спосіб і передумова власного існування. Згідно з проникливою думкою Едварда Саїда, «інтелектуал сподівається не на те, що впливатиме на світ, а на те, що десь, якогось дня, хтось прочитає те, що він написав, саме так, як він написав це» (Said, 1994, p. 57).

Художня репрезентація ідентичності емігранта. Місія письменника — бути голосом покоління і розповісти про минуле й теперішнє — зумовлює специфічну організацію наративу, зокрема фрагментарність викладу, якої автор досягає з допомогою численних ретроспектив та зображення персонажів у стані марення чи сновидіння. Письменник Еней, який є також наратором у творі, усвідомлює, що нездатність відпустити вчорашні чи позавчорашні події не дає змоги відкрити для себе завтрашній день, однак персонаж, як і інші емігранти у романі, приречений «не говорити про минуле, але вертатись постійно до нього» (Косач, 2003, с. 342).

Таке ***«повернення» в минуле*** приводить наратора у різні часопросторові координати. Переглядаючи документи, що засвідчували приналежність Галоччиних предків до козацького роду, Еней відпускає уяву, і йому здається: «…ми йшли знов поміж рядами запорожців у м'якому малиновому оксамиті, ми йшли повз шерег панцерної піхоти…» (Косач, 2003, с. 268). Древні історичні епохи наратор актуалізує також тоді, коли чує звичайне, на перший погляд, запитання: «А як буде з нашою справою?..», — яке, однак, спонукає припустити, що «так, мабуть, стривожено питалися полковничихи Апостолихи, Чечилихи…», тобто йдеться про «цю саму справу в різних відмінах … з відсвітами заграв різних діб: тривожних … буремних…» (Косач, 2003, с. 283).

Згадка про віддалені епохи набуває особливого сенсу, коли загострюється проблема збереження в емігрантів української національної ідентичності. У ретроспективних фрагментах твору, присвячених перебуванню в Белграді, наратор звертає увагу на «белградських малоросіян», які не лише нагадували «іхтіозаврів і птеродактилів» у своїй ностальгії за дореволюційними часами («вони спинились в березні 1917-го, носили генеральські лямпаси й довгі інститутські сукні» (Косач, 2003, с. 265)), а й демонстрували українофобську чи принаймні

ISSN 2311-259X

розмиту національну позицію. Інформація про те, що Гоголь був українцем і думав по-українськи, для цих емігрантів межує з катастрофою, а відсутність національної свідомості в корінних полтавчанок, яким «всьо равно», якою мовою розмовляти, переконує Енея в небезпідставності легендарного рішення кошового Івана Сірка порубати «потурчених тум» (Косач, 2003, с. 270), що не хотіли повертатися додому після визволення з рабства.

Більшість ретроспективних фрагментів у романі пов'язана із розповіддю про участь персонажів у підпільній акції в боротьбі за українську державність. З діалогів між персонажами та викладу наратора читач має змогу реконструювати події кінця 1930-х — початку 1940-х років: втеча Галочки з Ірином, переїзд у Хуст, інтимний зв'язок Галочки з німецьким полковником Енгерслебеном з метою отримати доступ до документів, підрив моста через Дністер, визволення Лариси з військової тюрми і народження сина, загибель Зойчиного брата в концтаборі тощо. Важливо, однак, що ці події, штрихами окреслені в романі, призначені не просто для того, щоб розповісти історію, що розгорталася в конкретний період життя персонажів у межах Другої світової війни. Фрагментарний наратив-спогад покликаний продемонструвати, що, як зауважив Сартр, «я не можу уявити себе без минулого; мало того, я не можу більше нічого подумати про себе, оскільки думаю про те, чим я є, а я є в минулому; з іншого боку, я є буттям, через яке минуле приходить до мене самого і в світ» (Сартр, 2001, с. 678–679).

Під час подій в Україні персонажі усвідомлювали, що вони є свідками того, «як народжується нова доба історії», у якій, ймовірно, їм судилося відіграти не останню роль, але водночас їх не покидало відчуття, що «попередня доба ще відносно довго продержить нас у своїй владі» (Косач, 2003, с. 316–318). У кожному разі, це доба, яка змушувала людину жити у непевності щодо завтрашнього дня, поруч із численними смертями, зокрема рідних і близьких. Життя персонажів роману Косача нагадує стан «життясну» (Косач, 2003, с. 279), коли зникають чіткі грані між реальністю та ілюзією. Коли Галочка в Мюнхені почула непідтверджену звістку про смерть Ірина, вона справляла враження людини, що перебуває «в неймовірному розходженні з дійсністю, що її тут немає» (Косач, 2003, с. 326), а Еней на еміграції, зрештою, доходить висновку: «... що людей, власне, не було, що я їх вимріяв і виснив, і що мій сон доведений до такої чіткої реальности, що я вже зовсім затратив межі реального й ірреального. Ні, це була правда. Ці люди давно жили в моїй ілюзії. … Цієї ж кімнати вже не було в реальних даностях. Вона переходила в позачасовість, вона розколювала стелю, стіни й вростала в космос…» (Косач, 2003, с. 341).

Перебування персонажів на межі реального й ірреального в романі «Еней і життя інших» стосується не лише часу, а й ***простору***. Розростання кімнати в «позачасовість» зумовлене, зокрема, тим, що впродовж життя емігранти з твору Косача намагаються знайти свій простір, куточок у всесвіті, який зможуть сприймати як власний, попри тугу за рідним домом, однак цього «дому» їм ніяк не вдається віднайти. Згадуючи пережиті в 1916 році бомбардування, Ганна Олексіївна ще перед Другою світовою війною прагне передбачити, які міста найменше зазнають руйнації, вона роздумує про те, куди краще виїхати — в Лондон чи Лозанну, — але жодне «місце» не надається до того, щоб вважатися «домом» як простором безпеки.

Отримання американської візи після завершення воєнних дій теж не приносить персонажам сподіваної радості. З одного боку, Америка здається багатьом надійним пристановищем, а з іншого — перетин океану ще більше віддаляє емігрантів від рідного дому. У Мюнхені дім над Ізаром приваблює зеленню садка, який не лише приховує повоєнні руїни, а й «завжди нагадував Галочці Київ — Липки…» (Косач, 2003, с. 256–257). Власне, як зауважив Едвард Саїд, найбільші труднощі для емігранта виникають навіть не так через вимушене проживання далеко від дому, як через постійний «болісний і незреалізований» зв'язок із попереднім місцем проживання, що постійно нагадує про себе своїми «двійниками» у новій місцевості (Said, 1994, p. 49, 60).

Зв'язок із рідною землею — часто навіть мимовільний — є невід'ємним чинником ідентичності персонажів Косача. Особливо відчутним це стає в тих епізодах роману, де автор звертає увагу, як емігранти сприймають простір своєї батьківщини: «Ми припадали до джерел, пили прозору, зеленкаву воду, й опилені, обпалені, ми підводились, міцні й сильні — далі, далі, назустріч вітрам, назустріч шаблям, назустріч Дніпровому скресові» (Косач, 2003, с. 268). Біоградські краєвиди нагадують баштанні поля українського Півдня, води Дунаю викликають у пам'яті слова і мелодію народної пісні («Тихо, тихо Дунай воду несе»), а журавлині ключі, що линуть «до Адрії», своїм курликанням пробуджують у персонажів-емігрантів «зов одвічної землі»: «Вони з України летять, Вадиме Васильовичу…» (Косач, 2003, с. 269–270). Повернення на українську землю для боротьби за власну державність дає змогу відчути незриму силу рідного краю, що не лише впливає на ідентичність людини, а й викликає бажання ідентифікувати себе через батьківщину: «Я хмелів рідною землею. … хотів застигнути під цією синявою неба … я хотів майоріти соняшником біля похиленого тину … скам'яніти придорожним каменем, кам'яною бабою», щоб

стати «непорушним, мовчазним свідком» (Косач, 2003, с. 291). Відчуваючи рідну землю на запах і на дотик, персонаж-наратор усвідомлює її стихію, переконуючись у тому, «яка це правда — міт про Антея» (Косач, 2003, с. 295).

Апелювання до міту про Антея, як і ***діалог із іншими текстами культури***, забезпечує дуже важливі ключі для розуміння ідентичності персонажів Юрія Косача. Обізнані з численними творами літератури, музики чи образотворчого мистецтва, інтелектуали раз у раз у своїх рефлексіях та розмовах проводять паралелі до ідей, вичитаних у класиків чи митців сучасності. Голос рідної землі, що звучить всередині власного єства навіть на чужині, спонукає пригадати, вслід за Шевченком, що «немає другої України», немає більш ніде «ревучого Дніпра» (Косач, 2003, с. 270). Ганна Олексіївна, хоч часто розмовляє російською, з легкістю переходить на «мелодію наталкополтавківської мелодрами», і її манера говорити тоді уподібнюється до «хвилясто-сонної мови Терпелишиного стилю» (Косач, 2003, с. 259). Наратор ропізнає серед београдських малоросіян гоголівські типи персонажів, а поезія Євгена Плужника («Ніч… а човен як срібний птах») надихає його побачити красу життя й відчути себе «малим човном» в осяйному великому світі.

Персонажів зачаровують образи й сюжети німецького та французького романтизму і водночас інтригують тексти авангардистів. Герої Косача неодноразово відсилають до глибоких істин, вичитаних у титанів епохи Відродження чи бароко, і актуалізують мудрість класиків античності чи вірування, закорінені в релігіях Стародавнього світу. Шекспір спонукає персонажів роману «Еней і життя інших» замислитися над «благословенним станом» Міранди, яка, ще не пізнавши зла і зневіри у світі, вважає все прекрасне одночасно добрим, чи Річарда, що вважав сумлінням сильних — зброю, а законом — меч (Косач, 2003, с. 288, 316). Згадуючи тексти англійського драматурга, персонажі Косача констатують складність людської натури, яка може бути одноплощинною чи багатогранною, з «рапавою» поверхнею чи світитися, як шліфований камінь: «ви пам'ятаєте, у Шекспіра є таке місце — людина зі своїм мікрокосмосом замкнена, мов у шкаралупі горіха … зазирнете в душу й сахнетесь від веселки, яка там спалахне» (Косач, 2003, с. 295). Невпевненість у завтрашньому дні й приреченість існувати на межі реальності та ілюзії змушують персонажів припускати, що «граней між сном і життям немає» (Косач, 2003, с. 279) — мотив, який наратор пригадує ще у Шекспіра, хоч переважно ця філософія асоціюється з відомою бароковою драмою Кальдерона «Життя — це сон».

Провадячи історіософські дискусії, професор Кравчук апелює до Вергілія, який захоплювався кочовим народом скитів, що не обробляють землі, але рілля в необмеженій кількості приносить їм хліба й овочів. Особливо важливою в цьому контексті є актуалізація вірувань про протистояння Арімана й Ормузда, що утверджував важливість хліборобської праці. Водночас згадка про «запеклий змаг» Арімана з Ормуздом, хоч і розгортається в площині рефлексій про специфіку історичного процесу та державного устрою, насправді переростає межі історіософських проблем і виходить у вимір онтології та аксіології: у давньоперській міфології та релігії зороастризму протистояння Ормузда й Арімана — це водночас протистояння добра і зла, світла і темряви.

Діалог із текстами культури у романі «Еней і життя інших» стає найцікавішим, власне, тоді, коли він виявляє відмінні перспективи бачення певної ***філософської проблеми*** — різними персонажами чи навіть одним і тим самим (зокрема, це стосується професора Кравчука). Якщо Еней переконується в істинності міту про Антея, що набирається сили від рідної землі, то Галочка вважає його «перестарілим»: «він надто механістично символізує й пояснює обнову патріотичного чуття» (Косач, 2003, с. 263). Навіть більше, свою українську ідентичність вона не пов'язує з тим, що побувала на батьківщині і «доторкнулась до зримого — до ясних зір, тихих вод» (Косач, 2003, с. 263). Перебування на еміграції і пошук внутрішнього стрижня, незримої сили й джерел оновлення у собі спонукає професора Кравчука актуалізувати міт про Фенікса, здатного відроджуватися з попелу. Укорінений у єгипетській міфології, птах Фенікс став «символом природного життя всесвіту, що вічно готує собі само купину для згорання, згорає в ньому, але з його попелу народжується нове, молоде й свіже життя» (Косач, 2003, с. 281). Професор Кравчук проводить паралелі між цим образом і ідеєю про перевтілення душі, поширеною в індійській культурі, однак найважливіший акцент, який робить цей персонаж-інтелектуал, полягає в проєктуванні орієнтальної символіки міту про Фенікса на окцидентальну площину: «Наша, окцидентальна [символіка. — М.Г.], звертає увагу не на тіло, не на плоть, що згорає й відновлюється, а передусім на духа. Дух … відроджується не лиш відмолодженим, але й вищим, довершенішим, проясненим. ... це не тільки повернення до тієї самої, попередньої форми, це перероблення себе самого» (Косач, 2003, с. 281).

Актуалізація «Бурі» В. Шекспіра для Косача — це теж не просто діалог із драмою епохи Відродження, а спроба через літературні образи порушити низку важливих мистецтвознавчих питань, релевантних і для автора роману, і для його доби. Якщо Галочка ставить під сумнів самостійність і незаангажованість мистецтва, адже «пропагандою» було і грецьке, і середньовічне мистецтво (перше пропагувало

ISSN 2311-259X

здорове тіло, а друге — християнство), то професор Кравчук, апелюючи до «благословенного стану чеснотної Шекспірової Міранди», переконує співрозмовницю, що теза про ідейність мистецтва повинна поступитися іншій: «все, що гарне, дорівнює доброму» (Косач, 2003, с. 288). На думку професора, «початковий логос це тільки краса», а мистецтво — це свобода, синтез «стану умиленної Міранди» і «розуму інтелектуаліста Просперо» (Косач, 2003, с. 288–289).

Ці міркування персонажа співзвучні з переконаннями самого Юрія Косача, який у праці «Вільна українська література» протестував проти «закабалення літератури утилітаризмом, тенденційністю й обскурантизмом» (Косач, 1946, с. 54) і наголошував на «свободі письменника» як обов'язковій передумові «великої літератури» (Косач, 1946, с. 59–62). Літературу, на думку автора, повинна цікавити насамперед «проблема людини», її сутності та призначення. Юрій Косач упевнений навіть у кризі української літератури, що була спровокована її заідеологізованістю: письменство, зведене «до ролі знаряддя», «закабалене політично-злободенною шовіністичною тенденційністю», є позбавленим спрямованості у майбутнє (Косач, 1946, с. 49). Ці тези Юрія Косача були своєрідною полемічною відповіддю на погляди Дмитра Донцова, зокрема, на його високу оцінку літературної позиції Євгена Маланюка, Леоніда Мосендза, Юрія Клена, Олени Теліги й Олега Ольжича — «трагічних оптимістів, які узріли красу в героїці» (Донцов, 1991, с. 284). «Трагічний оптимізм», як акцентує Дмитро Донцов, — це філософія, що «дає відвагу жити і вмирати» (на противагу «безплідному скиглінню» «трагізму без оптимізму» та «безплідному мрійництву» «оптимізму без трагізму») (Донцов, 1991, с. 279). На «різко антивісниківську, антидонцовську позицію» (Костюк, 2008, с. 385) Юрія Косача звертали увагу вже його колеги в еміграції, однак важливо, що полемічний діалог із донцовською ідеологією не обмежується МУРівськими дискусіями про літературу: відповідні алюзії та реміністенції можна простежити також у романі «Еней і життя інших». «Трагічний оптимізм» асоціюється професорові Кравчуку із «захистом романтиків, розгублених людей, яким залишилась тільки віра» (Косач, 2003, с. 281).

Водночас персонажеві-професору імпонує постать Євгена Маланюка, «першорядного поета і історіософа», який відмежувався від «етнографічних лаштунків, вишневих садків, соняшників, жупанів, галушок, шараварів, романтизму у всіх проявах» (Косач, 2003, с. 286). Професор Кравчук наполягає на важливості «холодної калькуляції» та «реалізму», однак цьому інтелектуалові не йдеться про естетику класичного реалізму, що був одним із домінантних напрямів у другій половині XIX століття. Професор виступає «за сувору прецизність вислову», але «хоче бачити світ очима мистця, а не фотографа» (Косач, 2003, с. 290). Його ідея «реалізму» дуже добре узгоджується з «фікцією, фантазією, абстрактом, нереальністю», адже «в мистецтві логіки немає» (Косач, 2003, с. 289). Такий «реалізм» полягає не в міметичності образу чи копіюванні дійсності, а в репрезентації світовідчування конкретної епохи. Як зауважив Юрій Косач у «Нотатці про сюрреалізм», «сюрреалізм має перед собою майбутнє» — не лише як напрям, що показує предмет «інакше навіть, ніж ми самі його бачимо», а насамперед як «мистецьке світовідчування нової доби, нової людини» (Косач, 1947, с. 15). Саме тому Галочка, хоч раніше любила «ніжний, весінній романтизм», в контексті пережитих історичних катаклізмів починає розглядати його як «тотальний дилетантизм»: «романтична музика відмирає … ця надмірна вражливість, ця суперчуттєвість видається солодкаво-млявою, нещирою, ненатуральною» (Косач, 2003, с. 275– 276). Згадуючи «Божественну комедію» Данте, Галочка робить висновок, що стиль романтиків так «виглядає, ніби їх вела за руку Беатріче лише по рахманному Paradiso, не показуючи їм Inferno й Purgatorio» (Косач, 2003, с. 275), хоч вони також існують. Для покоління, що пережило світову війну, органічними в мистецтві стають дисонанси й контрапункти, бо вони «реальні».

Нерозуміння такої «правдивості» мистецтва, що відмовляється від життєподібних форм, професор Кравчук вважає ознакою дилетантизму, що, однак, був притаманний різним епохам. Псевдопоціновувачі мистецтва у середині XX століття скуповують полотна Моне, але «перед сьогоднішніми картинами вони стоять, повісивши вуха», «сахаються від Гіндеміта, від Стравинського, від Равеля» (Косач, 2003, с. 289). Водночас персонаж акцентує, що і Бетговен був колись революцією, а купець XV століття не міг осягнути творів Дюрера. Спроможність розуміти справжнє мистецтво сучасності — це здебільшого привілей обраних, які навіть без «стадії карантину» (Ортега-і-Гасет, 1994, с. 239) здатні розпізнати зв'язок між новими мистецькими формами і світовідчуванням своєї епохи.

Усвідомлення специфіки кожної епохи лежить в основі історіософської проблематики роману Юрія Косача. Професор Кравчук розмірковує над тим, що тисячі років, упродовж яких наш народ проживав на теренах сучасної України, позначені впливом різних цивілізацій — трипільської культури, полісів, що стали «осередками нашої державности» та «джерелом нашої державної й національної ідеї», століть «гречкосійської ідилії» та доби індустріалізації (Косач, 2003, с. 284–286). Персонаж звертає увагу на те, що існують навіть версії, згідно з якими далекими предками українців були кельти. Якщо Галочка пропонує відмежуватися від розмов про минуле задля спрямованості в майбутнє, то професор Кравчук

ISSN 2311-259X

не сприймає такої «ненависті до історії», що стала «signum temporis» (ознакою часу) (Косач, 2003, с. 280–281).

Причина історіоцентричної позиції персонажа-інтелектуала — не лише в тому, що, за влучним спостереженням Монсеррат Ґібернау, національна ідентичність тісно пов'язана з «уявленням про націю як історично закорінену сутність, спроектовану в майбутнє» (Ґібернау, 2012, с. 19). Знання історії дає змогу усвідомити складність історичних процесів, які зумовлюють появу граней для епох. Професор-персонаж відзначає фрагментарність нашого історичного процесу, але також його неперервність, тяглість: «Вся наша історія — це боротьба фрагментів з цілістю. Романтизму зі скепсисом. Еросу з етосом» (Косач, 2003, с. 284).

В історіософських поглядах професора Кравчука Юрій Шерех простежував «своєрідну суміш геґелізму (історія як вияв саморозвитку духа) і сучасного екзистенціалізму (трагічний активізм, активний песимізм)», відгомін ідей В'ячеслава Липинського, Миколи Хвильового, Євгена Маланюка і Юрія Липи (1998, с. 513–514), однак найважливішим спостереженням дослідника є те, що Юрій Косач у романі «Еней і життя інших» пропонує своєрідний синтез екзистенціалістських тез і філософії резистансу, і «це поєднання … становить собою філософську основу нового антеїзму» (Шерех, 1998, с. 514). Поразка українського резистансу у війні 1939–1945 років і водночас готовність різних людей дією чи словом («програму Ірина ми знаходимо в монологах професора Кравчука» (Шерех, 1998, с. 514)) продовжувати опір свідчить про важливість віднайдення ґрунту, тому Юрій Шерех на основі твору Юрія Косача робить висновок про український (антеїстичний) варіант екзистенціалізму (Шерех, 1998, с. 514). «Антеїстична» версія Косачевого екзистенціалізму — це спроба продемонструвати закоріненість у свій «ґрунт» навіть в умовах трагічного «безґрунтянства», однак письменникові ідеться не про донцовський націоналізм із його «тенденційністю» та «заідеологізованістю», а про «резистанс» через органічний світоглядний та культурний зв'язок зі своєю нацією і водночас відкритість до діалогу з естетичними та світоглядними умонастроями доби у світових масштабах.

Роздуми персонажів про зміну епох та їх специфіку в романі «Еней і життя інших» мають не лише історіософський, а й онтологічний та аксіологічний вимір. Історичні катаклізми, зокрема світові війни, дали підставу Божкові повірити у філософію сили й, утверджуючи її, навіть називати «облудою» «скиглення про гуманізм, християнство, демократію» (Косач, 2003, с. 309). Натомість професор Кравчук будь-які прояви сили чи навіть здобутки розуму асоціює зі «скигленням невдах», «борсанням комашок»: «Можете розкласти атоми, можете валити світ, можете зчиняти війни, скликати конференції, твердити, що нема цілі в мистецтві, ба — нема цілі й у житті … нічого з того… Моральний закон стоїть за цим усім…» (Косач, 2003, с. 282). Відкриття атомної бомби чи проміння «гама» не здатне зруйнувати «єдиний закон — Моральний, Божий, що регулює нашу ідіотичну diversitas буття», адже навіть «проміння «гама», пролите в мряковину пустки — це єсть Бог» (Косач, 2003, с. 282).

Ірин готовий вважати совість обмеженням людського єства, оскільки для поборення зла іноді доводиться «вживати зла як інструменту», хай навіть із вірою в остаточний тріумф добра. На противагу персонажеві-революціонеру, професор Кравчук застерігає співрозмовників від ідеї «отваринення», «диктатури сірої людини з вулиці», морального релятивізму й небезпечного еклектизму (Косач, 2003, с. 282, 316–317). Нова доба історії, на думку персонажа-інтелектуала, свідчить про повторну появу «Божого бича» і незбагненну для людського розуму дію Божого Провидіння. Професор Кравчук переконаний: «Вік раціоналізму агонізує на наших очах. … На зміну ratio прийде серце людини. Поглиблення, увнутрішнення людини. Концентрація духу й совісти» (Косач, 2003, с. 317). Тому персонаж не сприймає відомої картезіанської тези «Cogito — ergo sum». Для професора Кравчука істинною є інша філософія, що корелює з екзистенціалізмом, — «Sum — ergo cogito» (Косач, 2003, с. 305), адже від існування починається все. Людина вільна, всупереч різним обставинам, тож вона сама відповідає за свою долю і за свою сутність. У кожній клітині живого організму, як наголошує персонаж, «закладено окремий вітальний плян, а з цих окремих вітальних плянів складається загальний» (Косач, 2003, с. 287). Людина не здатна змінити «вітального плану» спільноти, а отже, і обставин, однак вона, на відміну від тварини чи рослини, може діяти в гармонії з моральним законом.

Співзвучним із цим законом є, зокрема, мистецтво любові, яке передбачає вміння бачити і чути Іншого. Галочка, якій довелося пережити біль від зради Ірина, замислюючись над сутністю любові, приходить до висновку, що насправді любов не вічна — вона повинна мати джерело сили, і «це джерело повинно бити безпересталі, з глибинною снагою» (Косач, 2003, с. 303). Водночас «любов це онова, повсякчасна онова. І саме це — проба любови» (Косач, 2003, с. 296). Оновлення любові невід'ємне від її суті, адже кожна людина щомиті змінюється, відкриває себе заново, тому любити — означає бути готовим щоразу приймати Іншого в іншій (модифікованій чи новій) іпостасі, відкривати у ньому нове невідоме.

Висновки і перспективи подальших розвідок. Отож, Юрій Косач у романі «Еней і

ISSN 2311-259X

життя інших» зосереджує увагу на ідентичності емігранта, що намагається зрозуміти своє місце в епоху історичних катаклізмів, переживає травми минулого і шукає дороги на майбутнє. Автор демонструє різні шляхи, які персонажі обирають в умовах безґрунтянства. Відірвані від рідної землі ще в дитинстві, емігранти сприймають Україну як екзотику, а внутрішній неспокій і ледве усвідомлений голос предків, що лунає зсередини як власне звернення до себе, успішно поєднується з бажанням забути про минуле і знайти новий дім на чужині. Персонажі Юрія Косача, приречені на вимушені мандри Європою, інколи відчувають ностальгію не так за домом, як за іншою епохою, що вже безповоротно минула, а бажання знайти новий дім як простір безпеки, зрештою, зазнає фіаско. Вирваним із ґрунту мандрівникам може здаватися, що фінансова стабільність дозволить забезпечити майбутнє і для себе, і для свого народу, однак діаманти не рятують їх від відчуття внутрішньої порожнечі. Персонажі-інтелектуали на еміграції ідентифікують себе через наукову діяльність, обирають шлях повернення на батьківщину з метою участі в боротьбі за українську державність або, існуючи поруч із життям інших, почуваються органічно в ролі спостерігача та свідка і, зрештою, стають голосом покоління.

Специфіка художньої репрезентації ідентичності емігранта в романі «Еней і життя інших» полягає у фрагментарності викладу, якої автор досягає через численні ретроспективи та зображення персонажів в оніричних станах. Повернення в минуле і перебування на межі реального й ірреального (індивідуальна чи колективна пам'ять про древні історичні епохи або недавні доленосні події світових воєн) тісно пов'язані з ментальним мапуванням ландшафту, пошуком дому, простором рідної землі, притягальна сила якої змушує персонажів ідентифікувати себе через батьківщину. Для розуміння ідентичності емігрантів у романі Юрія Косача важливими є відсилання до різних текстів культури (актуалізація міту про Антея і міту про Фенікса, давньоперської мітології, української і світової класики), а також філософські рефлексії персонажів з приводу історіософських, онтологічних, аксіологічних та мистецтвознавчих проблем.

Репрезентація ідентичності емігранта в романі «Еней і життя інших» тісно пов'язана з інтерпретацією відповідної проблеми в інших творах письменника чи в еміграційній літературі загалом, що свідчить про перспективність обраного напрямку дослідження.

Покликання

Агеєва, В. (2003). Між екзотизмом і традицією. У *Проза про життя інших. Юрій Косач: тексти, інтерпретації, коментарі* (В. Агеєва, упор.) (с. 7–15). Факт.

Андрусів, С. (2000). *Модус національної ідентичності: Львівський текст 30-х років XX ст*. Львівський національний університет імені Івана Франка; Джура.

Василенко, В. (2020). «Феномен роздвоєного обличчя»: Юрій Косач на перехресті міфу й ідеології. *Слово і Час, 5,* 96–113. https://doi.org/10.33608/0236-1477.2020.05.96-113

Гнатюк, О. (2005). *Прощання з імперією: Українські дискусії про ідентичність (А. Бондар, М. Боянівська, У. Боянівська, Н. Римська, & О. Сливинський, пер.; М. Боянівська, ред.)*. Критика.

Грабович, Г. (2005). Символічна автобіографія у прозі Миколи Хвильового. У Г. Грабович. *Тексти і маски* (с. 237–257). Критика.

Ґібернау, М. (2012). *Ідентичність націй* (П. Таращук, пер.). Темпора.

Донцов, Д. (1991). Трагічні оптимісти. У Д. Донцов. *Дві літератури нашої доби* (с. 279–285). Просвіта.

Карпець, Ю. (2026). *Феномен «безґрунтянства» у творчості Миколи Хвильового та В. Домонтовича*. [Дисертація доктора філософії, Національний університет «Києво-Могилянська академія»]. eKMAIR. ukma.edu.ua.

Констанкевич, І. (2014). *Українська проза першої половини XX століття: автобіографічний дискурс*. Вежа-Друк.

Косач, Ю. (1946). Вільна українська література. У *МУР (Мистецький Український Рух): Збірник II* (с. 47–65). Мюнхен; Карльсфельд. https://diasporiana.org.ua/periodika/5533-zbirnik-mur-1946-ch-2/

Косач, Ю. (2003). Еней і життя інших. У *Проза про життя інших. Юрій Косач: тексти, інтерпретації, коментарі* (В. Агеєва, упор.) (с. 255–349). Факт.

Косач, Ю. (1947). Нотатка про сюрреалізм. *Арка, 2-3,* 14–17. https://diasporiana.org.ua/periodika/3016-arka-1947-ch-2-3/

Костюк, Г. (2008). *Зустрічі і прощання: Спогади у 2-х книгах. Кн. 2*. Смолоскип.

Кочерга, С. (2024). Художня інтерпретація комплексу безґрунтянства в романі Уласа Самчука "На краю часу". *Наукові записки Національного університету «Острозька академія»: серія «Філологія»*, *22(90),* 66–69. https://doi.org/10.25264/2519-2558-2024-22(90)-66-69

Кристева, Ю. (2004). *Самі собі чужі* (З. Борисюк, пер.). Видавництво Соломії Павличко «Основи».

Лущій, С. (2017). *Романістика української діаспори 1960–1980-х років: проблематика, жанрово-стильові парадигми*. Джура.

Ортега-і-Гасет, Х. (1994). Дегуманізація мистецтва (О.Товстенко, пер.). У Х. Ортега-і-Гасет. *Вибрані твори* (с. 238–272). Основи.

Рікер, П. (2002). *Сам як інший* (В. Андрушко, О. Сирцова, пер.). 2-ге вид. Дух і Літера.

Сартр, Ж.-П. (2001). *Буття і ніщо: Нарис феноменологічної онтології* (В. Лях, П. Таращук, пер.). Видавництво Соломії Павличко «Основи».

Сінченко, О. Д. (2015). «Безгрунтянство» як екзистенціальна проблема в повісті «Без грунту» В. Домонтовича й «Еней та життя інших» Юрія Косача. *Наукові записки Бердянського державного педагогічного університету. Сер.: Філологічні науки, 6,* 159 – 167. https://elibrary.kubg.edu.ua/id/eprint/10912/

Сміт, Е. Д. (1994). *Національна ідентичність* (П. Таращук, пер.). Основи.

Шевельов, Ю. (2024a). Її величність — маленька людина. У Ю. Шевельов. *Твердий ґрунт: зариси українського себепізнання* (с. 115 – 122). Видавець Олександр Савчук.

Шевельов, Ю. (2024b). Те, що дає твердий ґрунт. У Ю. Шевельов. *Твердий ґрунт: зариси українського себепізнання* (с. 213 – 216). Видавець Олександр Савчук.

Шевельов (Шерех), Ю. (2021). *Я — мене — мені… (і довкруги): Спогади у 2-х частинах. Ч. 2*. Видавець Олександр Савчук.

Шерех, Ю. (1998). Прощання з учора (Коли ж прийде справжній день?). У Ю. Шерех. *Пороги і запоріжжя. Література. Мистецтво. Ідеології. Т. 1* (с. 500–541). Фоліо.

Юрчак, Г. (2015). Концепт «Іншого» у філософському романі «Еней і життя інших» Юрія Косача. *Науковий вісник Східноєвропейського національного університету імені*

Лесі Українки. Філологічні науки. Літературознавство, 8, 166–171. http://nbuv.gov.ua/UJRN/Nvvnufll_2015_8_33

Filipowicz, H. (1989). Fission and Fusion: Polish Émigré Literature. *The Slavic and East European Journal, 33 (2),* 157-172. https://doi.org/10.2307/309341

Lucente, E. (2024). *1991: Narratives of (Non-)Return in the Ukrainian Diaspora in Canada. Working Paper No. 2024/11*. Toronto Metropolitan Centre for Immigration and Settlement (TMCIS) and the CERC in Migration and Integration at Toronto Metropolitan University.

Poliukhovych, O. (2016). The Artist's Longing and Belonging: Cultural Sensitivity in Yurii Kosach's Narratives. *Kyiv-Mohyla Humanities Journal, 3,* 143–159. https://doi.org/10.18523/kmhj73946.2016-3.143-159

Said, E. W. (1994). *Representations of the Intellectual. Vintage* Books*.* A Division of Random House, Inc.

References (translated and transliterated)

Aheieva, V. (2003). Mizh ekzotyzmom i tradytsiieiu [Between exoticism and tradition]. U *Proza pro zhyttia inshykh. Yurii Kosach: teksty, interpretatsii, komentari* (V. Aheieva, ed.) (s. 7–15). Fakt.

Andrusiv, S. (2000). *Modus natsionalnoi identychnosti: Lvivskyi tekst 30-kh rokiv XX st. [The modus of national identity: the Lviv text of the 1930s]*. Lvivskyi natsionalnyi universytet imeni Ivana Franka [Ivan Franko National University of Lviv]; Dzhura, 2000.

Dontsov, D. (1991). Trahichni optymisty [Tragic optimists]. U D. Dontsov. *Dvi literatury nashoi doby* (s. 279–285). Prosvita.

Filipowicz, H. (1989). Fission and Fusion: Polish Émigré Literature. *The Slavic and East European Journal, 33 (2),* 157-172. https://doi.org/10.2307/309341

Grabowicz, G. (2005). Symvolichna avtobiohrafiia u prozi Mykoly Khvylovoho [Symbolic autobiography in Mykola Khvylovyi's fiction]. U G. Grabowicz. *Teksty i masky* (s. 237–257). Krytyka.

Guibernau, M. (2012). *Identychnist natsii [The identity of nations]* (P. Tarashchuk, trans.). Tempora.

Hnatiuk, O. (2005). Proshchannia z imperiieiu: Ukrainski dyskusii pro identychnist (A. Bondar, M. Boianivska, U. Boianivska, N. Rymska, & O. Slyvynskyi, per.; M. Boianivska, red.). Krytyka.

Karpets, Yu. (2026). *Fenomen «bezgruntianstva» u tvorchosti Mykoly Khvylovoho ta V. Domontovycha [Phenomenon of «Groundlessness» in the Writings by Mykola Khvylovyi and V. Domontovych].* [Dysertatsiia doktora filosofii, Natsionalnyi universytet «Kyievo-Mohylianska akademiia»]. [PhD thesis, National University of Kyiv-Mohyla Academy]. eKMAIR. ukma.edu.ua.

Kocherha, S. (2024). Khudozhnia interpretatsiia kompleksu bezgruntianstva v romani Ulasa Samchuka "Na kraiu chasu" [The artistic interpretation of groundlessness complex in the novel "On the edge of time" by Ulas Samchuk]. *Naukovi zapysky Natsionalnoho universytetu «Ostrozka akademiia»: seriia «Filolohiia» [Scientific notes of Ostroh Academy National University: Philology Series], 22(90),* 66–69. https://doi.org/10.25264/2519-2558-2024-22(90)-66-69

Konstankevych, I. (2014). *Ukrainska proza pershoi polovyny XX stolittia: avtobiohrafichnyi dyskurs* [Ukrainian fiction of the first half of the 20th century: autobiographical discourse]. Vezha-Druk.

Kosach, Yu. (2003). Enei i zhyttia inshykh [Aeneas and the lives of others]. U *Proza pro zhyttia inshykh. Yurii Kosach: teksty, interpretatsii, komentari* (V. Aheieva, ed.) (s. 255–349). Fakt.

Kosach, Yu. (1947). Notatka pro siurrealizm [Notes on surrealism]. *Arka, 2-3,* 14–17. https://diasporiana.org.ua/periodika/3016-arka-1947-ch-2-3/

Kosach, Yu. (1946). Vilna ukrainska literature [Free Ukrainian literature]. U *MUR (Mystetskyi Ukrainskyi Rukh [Artistic Ukrainian Movement]): Zbirnyk [Collection] II* (s. 47–65). Munich; Karlsfeld. https://diasporiana.org.ua/periodika/5533-zbirnik-mur-1946-ch-2/

Kostiuk, H. (2008). *Zustrichi i proshchannia: Spohady u 2-kh knyhakh. Kn. 2* [*Meetings and Farewells: Memoirs in 2 books. B. 2*]. Smoloskyp.

Kristeva, J. (2004). *Sami sobi chuzhi* [Strangers to ourselves] (Z. Borysiuk, trans.). Vydavnytstvo Solomii Pavlychko «Osnovy».

Lucente, E. (2024). *1991: Narratives of (Non-)Return in the Ukrainian Diaspora in Canada. Working Paper No. 2024/11*. Toronto Metropolitan Centre for Immigration and Settlement (TMCIS) and the CERC in Migration and Integration at Toronto Metropolitan University.

Lushchii, S. (2017). *Romanistyka ukrainskoi diaspory 1960–1980-kh rokiv: problematyka, zhanrovo-stylovi paradyhmy [The novels of the Ukrainian diaspora of the 1960s — 1980s: problems and genre-style paradigms]*. Dzhura.

Ortega y Gasset, J. (1994). Dehumanizatsiia mystetstva [The dehumanization of art] (O.Tovstenko, trans.). U J. Ortega y Gasset. *Vybrani tvory* (s. 238–272). Osnovy.

Poliukhovych, O. (2016). The Artist's Longing and Belonging: Cultural Sensitivity in Yurii Kosach's Narratives. *Kyiv-Mohyla Humanities Journal, 3,* 143–159. https://doi.org/10.18523/kmhj73946.2016-3.143-159

Ricoeur, P. (2002). *Sam yak inshyi* [Oneself as another] (V. Andrushko, O. Syrtsova, trans.). 2nd ed. Dukh i Litera.

Said, E. W. (1994). *Representations of the Intellectual. Vintage* Books. A Division of Random House, Inc.

Sartre, J.-P. (2001). *Buttia i nishcho: Narys fenomenolohichnoi ontolohii [Being and nothingness: An essay on phenomenological ontology]* (V. Liakh, P. Tarashchuk, trans.). Vydavnytstvo Solomii Pavlychko «Osnovy».

Sherekh, Yu. (1998). Proshchannia z uchora (Koly zh pryide spravzhnii den?) [Farewell to yesterday (When will the real day come?)]. U Yu. Sherekh. *Porohy i zaporizhzhia. Literatura. Mystetstvo. Ideolohii. T. 1* (s. 500–541). Folio.

Shevelov, Yu. (2024b). Te, shcho daie tverdyi grunt [That which gives solid ground]. U Yu. Shevelov. *Tverdyi grunt: zarysy ukrainskoho sebepiznannia* (s. 213 – 216). Vydavets Oleksandr Savchuk.

Shevelov (Sherekh), Yu. (2021). *Ya — mene — meni… (i dovkruhy): Spohady u 2-kh chastynakh. Ch. 2 [Me — myself — to me… (and all around): Memoirs in 2 parts. P. 2]*. Vydavets Oleksandr Savchuk.

Shevelov, Yu. (2024a). Yii velychnist — malenka liudyna [Her/his majesty — a little person]. U Yu. Shevelov. *Tverdyi grunt: zarysy ukrainskoho sebepiznannia* (s. 115 – 122). Vydavets Oleksandr Savchuk.

Sinchenko, O. (2015). «Bezghruntianstvo» yak ekzystentsialna problema v povisti «Bez hruntu» V. Domontovycha y «Enei ta zhyttia inshykh» Yuriia Kosacha [Groundlessness as an existential problem in the novel "Without ground" by V. Domontovych and "Aeneas and the lives of others" by Yurii Kosach]. *Naukovi zapysky Berdianskoho derzhavnoho pedahohichnoho universytetu. Ser.: Filolohichni nauky [Scientific notes of Berdiansk State Pedagogical University. Philology Series], 6,* 159-167. https://elibrary.kubg.edu.ua/id/eprint/10912/

Smith, A. D. (1994). *Natsionalna identychnist [National identity]* (P. Tarashchuk, trans.). Osnovy.

Vasylenko, V. (2020). «Fenomen rozdvoienoho oblychchia»: Yurii Kosach na perekhresti mifu y ideolohii ["Phenomenon of dual face": Yurii Kosach at intersection of myth and ideology]. *Slovo i Chas [Word and Time], 5 (713),* 96–113. https://doi.org/10.33608/0236-1477.2020.05.96-113

Yurchak, H. (2015). Kontsept «Inshoho» u filosofskomu romani «Enei i zhyttia inshykh» Yuriia Kosacha [The concept of "Other" in the philosophical novel "Aeneas and the lives of others" by Yurii Kosach]. *Naukovyi visnyk Skhidnoievropeiskoho natsionalnoho universytetu imeni Lesi Ukrainky. Filolohichni nauky. Literaturoznavstvo [Scientific Bulletin of Lesia Ukrainka Eastern European National University. Philology. Literary Criticism], 8,* 166–171. http://nbuv.gov.ua/UJRN/Nvvnufll_2015_8_33

ISSN 2311-259X

Maryana Hirnyak
Ivan Franko National University of Lviv, Ukraine

BETWEEN PAST AND FUTURE: THE EMIGRANT'S IDENTITY IN THE NOVEL *AENEAS AND THE LIVES OF OTHERS* BY YURII KOSACH

The subject of the study in this article is the emigrant's identity in Yurii Kosach's novel *Aeneas and the lives of others*. The paper aims to outline paths the characters choose in the circumstances of groundlessness and clarify the peculiarities of artistic representation of the emigrant's identity in the novel. The methods of structuralism, semiotics, literary hermeneutics and anthropology, existentialistic model in literary theory are used in the article. The research novelty of the paper lies in the problematization of being-in-exile as precondition for the emigrants' recomprehension of their own identity as well as in highlighting the peculiarities of chronotope, intertextual dialogue and narrative structures of the work in relation to the problem of identity.

The study shows that the emigrants, uprooted from their homeland, take it as something exotic; they hear their ancestors' voice but at the same time seek to forget the past. Forced to travel around Europe, the characters feel nostalgic for the previous epochs; they cannot manage to find a new home as a space of safety; even financial stability does not save them from inner emptiness. The intellectual characters in exile can identify themselves via research activity, choose the path of return to their homeland for participating in the armed resistance or feel natural in the role of the witness of "others' lives" and the voice of a generation. Ambivalence of the emigrant's identity in the novel correlates with the narrative fragmentariness, mental mapping of the landscape, references to the texts of culture (myth of Antheus and myth of Phoenix, ancient Persian mythology, Ukrainian and world masterpieces), the characters' reflections on art, historiosophical, ontological, and axiological issues.

Representation of the emigrant's identity in the novel is related to the interpretation of this problem in Ukrainian émigré literature in general that makes studying this issue a promising area in literary criticism.

Keywords: identity; emigrant; home; a voice of generation; intellectual dialogue.

Стаття надійшла до редколегії 12.08.2026
Прийнято до публікації 20.10.2026
Опубліковано 30.10.2026

ISSN 2311-259X

https://doi.org/10.28925/2311-259x.2026.3.4
УДК 821.161.2.09

Надія Гаврилюк
Інститут літератури ім. Т. Г. Шевченка НАН України
вул. М. Грушевського, 4, Київ, 01001, Україна
https://orcid.org/0000-0001-9432-5372
ngprima@gmail.com

ЖАНРОВА МОДЕЛЬ ВЕРТЕПУ В ТВОРЧОСТІ АРКАДІЯ ЛЮБЧЕНКА І ВІРИ ВОВК

Стаття містить порівняльний аналіз жанрової моделі вертепу у творчості Аркадія Любченка та Віри Вовк. Мета студії полягає в розкритті модифікації цього жанру у творі інтермедіальному (Аркадія Любченка) та інтертекстуальному (Віри Вовк). Для досягнення мети застосовані компаративний, структурний, герметичний методи. Методика дослідження полягала у зіставленні народного вертепу з його літературними модифікаціями у А. Любченка і Віри Вовк (зв'язок із різдвяним сюжетом) та творів між собою (в аспекті оповідної композиції — новел і сцен). У студії акцентовано на структурному аспекті — асиметрії новел і сцен у аналізованих творах і її обумовленості різним культурним контекстом.

У результаті дослідження констатовано, що твори А. Любченка і Віри Вовк репрезентують два типи вертепу — такий, де діють ляльки (ляльковий), і той, де діють люди. Тож А. Любченко структурує простір вертепу на три яруси: минуле, або підземний світ (праве вікно), теперішнє (кімната розповідача) й майбутнє, або місто як аналог небес (ліве вікно). Натомість у «Вертепі» Віри Вовк формальний бік театру не наслідує триярусну структуру народного лялькового вертепу, як це бачимо в А. Любченка, але взорується на двопланову сцену шекспірівського театру. «Вертеп» Віри Вовк розподілено не на новели, а на дії. Тож можна ствердити, що кожна частина твору письменниці двопланова, містить приховане (ніби на внутрішній сцені) і явне (ніби на зовнішній). Вертеп А. Любченка є драмою ідей (взаємодія грецького і радянського міфу), тоді як вертеп Віри Вовк є драмою символів (біблійних, внутрішніх і радянських, зовнішніх). У вертепі А. Любченка драму становлення Жінки реалізовано через інтермедіальність: пантоміму, танці, музику, художні полотна. У вертепі Віри Вовк цю ж драму реалізовано через поезію (Р. М. Рільке «Блакитна гортензія»), що поєднує настрій кожної сцени вертепу з відповідною барвою.

Ключові слова: вертеп, Аркадій Любченко, Віра Вовк, інтермедіальність, інтертекстуальність.

Актуальність дослідження. Театр — синтетичний мистецький жанр, що являє собою, за В. Вольфом, відкриту форму інтермедіальності, де може оприявнюватися імпліцитна імітація структури певного жанру, найчастіше музичного (Див.: Сиваченко, 2020, с. 229). Існують розмаїті концепції театру, на полюсах яких є міметична (обґрунтована Аристотелем) і міфологічна (запропонована А. Арто). У праці «Театр і його двійник» (Artaud, 1985) А. Арто висував ідею сценічності театру, опертя на пластику, світло, колір, музику, а не на текст. У подібних регістрах будує свій «Вертеп» А. Любченко, подаючи його як модерністську повість у новелах, у якій значну роль відіграє пантоміма, танець, музика і художні полотна. Водночас у його тексті потужно виявляє себе міфологічний пласт і низка побутових сцен (почасти міфологізованих) із життя радянської України. У центрі оповіді А. Любченка є Жінка, яку дослідники трактують по-різному (Україна вільна / радянська), але в контексті жанру *вертепу* — це постать сакралізована. Й у новелі «Вертеп» А. Любченка, й у повісті «Духи і дервіші» Віри Вовк є центральний персонаж — дівчинка, яка дорослішає, вона одночасно перебуває в історичному часі (зміна влади з польської на радянську) і в сакральному світі (де дитинство — рай, а земний світ може бути як раєм, так і пеклом). І хоча обсягом новела і повість у новелах не можуть бути тотожні, але вони співмірні тим, що демонструють становлення Жінки / дівчинки у категоріях історії як профанної, так і сакральної (міфологічної чи біблійної відповідно), маючи за жанрову матрицю багаторівневість вертепу. Важливо окреслити такі моменти текстів, як *театральність* з її атрибутами (поділ на дії / дні; завіса); композицію у зв'язку з структурою вертепної скриньки і драматичної оповіді (сакральної та профанної).

Об'єкт розвідки — повість в новелах А. Любченка «Вертеп» та однойменний розділ із такої ж повісті в новелах Віри Вовк «Духи й дервіші». **Предмет дослідження —** жанрова модель вертепу в означених текстах. **Мета** полягає в розкритті модифікації вертепу у творі інтермедіальному (Аркадія Любченка) та

© Н. Гаврилюк, 2026

Ліцензовано за CC BY 4.0

ISSN 2311-259X

інтертекстуальному (Віри Вовк). **Методи дослідження —** компаративний, герменевтичний, структурний.

Аналіз публікацій. У дослідженні вертепної драми варто виокремити кілька векторів: по-перше, аналіз конкретних текстів, зокрема і найновіших (Кратко, 2018); по-друге, історичний ракурс вивчення вертепу від різдвяної драми до її літературних і політичних різновидів (Курочкін, 2022); насамкінець, студії українського ляльового вертепу кінця XVI століття (Пилипчук, 2003). Кожен із цих векторів є базою при розгляді повісті «Вертеп» А. Любченка, адже дослідники вказують на її зв'язок *із ляльковим вертепом* і триярусною будовою скрині-будиночка (Кузьміч, 2023), а також акцентують на політичному контексті й літературній модерності, яка виявляє себе в музичності (Шерех, 1998; Журба, 2016) та у художній складовій інтермедіальної композиції (Кузьміч, 2023; Ластович, 2023). Ю. Ковалів атестує «Вертеп» А. Любченка як прозу орнаментального типу (Ковалів, 2024, с. 19), чим постулює поетичність і багатозначність тексту, базованого на лейтмотивах і зв'язку з міфом. Окреслюючи множинність структури (Пізнюк, 1999), вчені не надто деталізували категорії, які безпосередньо поєднані з театром: дії, інтермедії (інтерлюдії), завіса і сцена, театральність. Ще менше чи в контексті драми загалом, чи окремих п'єс письменниці (Залеська-Онишкевич, 2002; Шовкопляс, 2021) приділялося уваги новелі «Вертеп» Віри Вовк, адже лише Ю. Григорчук побіжно згадує її у зв'язку з мотивом сакралізації образів членів родини (Григорчук, 2016, с. 112).

Виклад основного матеріалу. Й А. Любченко, й Віра Вовк повертаються у своїх текстах до народного вертепу. У шкільній драматургії XVII–XVIII ст. духовний зміст у частині постановок було замінено історичним (Сулима, 2005, с. 28). Пізніше жанрова модель вертепу застосовувалася й у поезії та прозі (Сулима, 2010). В якій би формі автори не зверталися до цієї жанрової моделі, важливими залишалися саме драматичні елементи: поділ на зал і акторів (роль завіси), а також на дії (сцени); роль різних планів (переднього і заднього) і рівнів (сакрального й профанного) зображення.

У «Вертепі» А. Любченка завісу згадано лише у вступі («Слово перед завісою»), що засвідчує: автор твору мислить його як одну велику сцену (нехай і з дев'яти новел) і має на меті злиття сценічного і позасценічного простору, на що вказує дієслово «*розірве*»: «Впивайтеся досхочу, чи то приємно вам, а чи ні, бо ось зараз востаннє зареве музика й розірве завісу» (Любченко, 1943, с. 17). У «Вертепі» Віри Вовк завіса навпаки відокремлює дію на сцені від глядацької зали, *опускаючись* чотири рази впродовж п'яти дій. У фіналі першої дії «Фіранки — завіси вертепу. Засипляючи, чую на своїм волоссі батькову руку» (Вовк, 1956, с. 24). Сцена до завіси — життя маленької школярки Віри поза домом, за вікном оселі. Проте в рідній хаті дівчинка має захищений від світу простір — зашторені фіранки і батькову руку. Віра Вовк використовує у творі смисловий паралелізм у фіналі першої і другої сцен, які завершуються словами батька про здоров'я його пацієнтів — Михайла Звонка, тестя, й малого Йванка. Тільки в першому випадку «Останні слова [батька — *Н.Г.*] з-за завіси мішаються з гамором у залі снів» (Вовк, 1956, с. 24), у другому — навпаки, спочатку звучать слова, потім падає завіса: батько «бажає малому Йванові хай росте здоровий і — засувається завіса, гуцульська пасмиста верета з овечої вовни» (Вовк, 1956, с. 25). Видається, що у першій дії зала і сцена не є цілком розмежованими, але це хибне уявлення, оскільки не йдеться про умовну глядацьку залу, а лише про *залу снів* головної героїні, приховану від сторонніх очей, як сказано в ремарці. Паралеллю до цього образу Віра Вовк робить фінал четвертої дії, пишучи: «І мій батько завивається смугами цигаркового диму і своїми мріями, як завісою вертепу» (Вовк, 1956, с. 30). Письменниця, на взір давніх греків, зближує категорії сну і мрії (що є, за словами античних, сном наяву) й відмежовують людину від об'єктивної реальності. З іншого боку, сон дитини має опору в реальності поза сном (батькова рука), тоді як мрія батька схожа на ілюзію, що розвіється, як цигарковий дим. Якщо у фіналі перших двох сцен звучать батькові слова, то в четвертій і п'ятій його постать є мовчазною, але у фіналі вона постає між іншими (теж мовчазними, як у пантомімі): «Солдат іде. Падає завіса, в якій заґратоване віконце. Мій батько, моя мати, Зоя і я, кожне з куферком в руках, переходимо навшпиньки на захід. О. Терлецький благословить нас з-за ґрат» (Вовк, 1956, с. 33). У Віри Вовк релігійний пласт новели «Вертеп» проявляється не тільки в алюзіях на біблійний текст, а й на постать о. Терлецького, що супроводжує і похорон (у першій дії (Вовк, 1956, с. 23)) і перше Причастя (у третій (Вовк, 1956, с. 28)) і еміграцію (у п'ятій) як наскрізна фігура, єднаючи видимий і духовний світ. У повісті А. Любченка такою наскрізною постаттю-персонажем є Жінка.

«Вертеп» Віри Вовк закінчується моментом еміграції її родини, що в контексті різдвяного вертепу зіставно з втечею Святого Сімейства від Ірода Великого. Пантоміма прочитується як вихід із неволі на контрасті з благословенням з-за ґрат. Її б можна було тлумачити як відповідник виходу вибраного народу з Єгипту дном Червоного моря (*Вихід 14*). Але Віра Вовк масштабує оптику, змінюючи власну назву на загальну: червоне море — кров, що її проливають представники радянської влади, смерть, а вихід із нього — воскресіння і життя. Йдеться про безпосередню вказівку на «ludus paschalis», присвячені

ISSN 2311-259X

Воскресінню Христовому, що підтверджує післямова Віри Вовк: «Так скінчився мій вертеп. Мої персонажі зовсім не мальовані, тому може й дещо засірі. Але не забувайте, що в величавім “ludus paschalis” в Оберамергав артисти, які мають вроджені ролі, не вживають перук, ні борід <...>, бо вони цінять, по традиції, правду таки більше, ніж фантазію» (Вовк, 1956, с. 33). В епізод про еміграцію письменниця закладає ідею не вигнання, а виходу — з рабства до свободи, зі смерті — до життя, і, як не парадоксально звучить, з чужини (не географічної, а духовної, ціннісної) до дому як простору духовно суголосного. Так виникає алюзія на текст Осії 11:1 («з Єгипту покликав я мого сина»), що рівночасно відсилає до старозавітнього сюжету звільнення з єгипетського рабства; євангельського повернення Святого Сімейства у Назарет опісля смерті Ірода; новозавітнього звільнення від рабства гріха. Так у новелі Віри Вовк працює двоплановість: за видимою подією криється прихований зміст. Віра Вовк у заключній дії покликається на *шекспірівський театр,* у якому суміщалося дві сцени: внутрішня (у глибині, за завісою) і зовнішня, де грали основні дії, використовуючи природнє світло. На задній сцені «Вертепу» Віри Вовк «гуцули риштують в Тюдові тріюмфальну браму зі смеречиння і виходять комуністам назустріч <...> з ...синьо-жовтими хоругвами в руках. Їх заливає червоне море. На передній сцені входить до ждальні нашого дому чекіст Хрущ і показує револьвером на ікону Матері Божої» (Вовк, 1956, с. 31). Письменниця зображує два плани історичної реальності (наївність українців і лють комуністів), і одночасно показує за історичною дійсністю *план містерії*. Задня сцена символізує насильство радянської влади над українцями, передня — загрозу сакральним цінностям, а план містерії ототожнює нову владу з червоним змієм-сатаною дванадцятого розділу біблійного Об’явлення.

Ю. Шерех окреслював «Вертеп» Аркадія Любченка як *містерії*: «філософська <...> містерія з інтерлюдіями, в якій менші цілості побудовані за музичними законами, але загальна цілість передовсім за логікою розгортання творчої філософської думки» (Шерех, 1998, с. 471), у якій основним сюжетом стає *воскресіння* Жінки. Л. Пізнюк зауважує, що в повісті «поліфонічне звучання мотивів, продовження чи орнаментальне повторення їх у кожній новелі справляють враження вміло оркестрованої фуґи» (Пізнюк, 1999, с. 58).

Обидва «Вертепи», маючи зв’язок із різдвяною драмою, містять вихід і на переосмислення пасхальної містерії, хоч інтерпретовано її по-різному. Та й різдвяний складник у творах зазнає значних змін, адже акцент зроблено на становлення Жінки / дівчинки. У повісті А. Любченка усування завіси робить глядачів умовними учасниками вистави. З іншого боку, завіса тут зайва, бо прототипом цього твору є са́ме *ляльковий вертеп.* Одна з новел так і зветься: «*Ляльков*е *дійство, або повстання крові».* Д. Кузьміч стверджує, що «автор відтворює тривимірну коробку подорожнього театру: праве вікно (кладовище) — підземний світ, ліве вікно (місто) — вищий світ, кімната героя на другому поверсі будинку — земний вимір, як єдине і точне розташування водночас і “раю”, і “пекла”» (Кузьміч, 2023, с. 51). Очевидно, земний вимір (аналог серединного ярусу вертепної скриньки) стає точкою відліку для погляду на інші виміри, бо обидва вікна знаходяться на рівні другого поверху. Відповідно матеріальне домінує і в описі так званого пекла (кладовище), і так званого раю (статевість і праця). Проте за цим видимим планом усе ж є вихід на містерію, про що сам А. Любченко пише у «Слові перед завісою»: «містерія, пройшовши екстатичний шлях Елевзіній та символічну путь духовної драми <...>» (Любченко, 1943, с. 17). Елевзіній, або Елевсінії — хліборобські свята на честь Деметри, що тривали дев’ять днів. Отож кожна новела «Вертепу» А. Любченка може зіставлятися з конкретним днем святкувань на честь матері-землі.

Перша новела — *«Соло неприкаяної лірики»* — відповідає першому дню святкувань, або зборам тих, хто поклонявся Деметрі. Персонаж А. Любченка мчить крізь життя й відпочиває лише за переглядом власних письменницьких блокнотів: «Ви вибираєте на свій смак які завгодно уривки, ви пристосовуєте їх, скільки можливо, один до одного, Ви комбінуєте з них, скільки можливо, різні ситуації, — одне слово, несподівано й захоплено творите якийся многобарвний твір. Ви наче складаєте інкрустований малюнок із того листя, що, злітаючи з дерева, падає десь по куточках або невтомно кружляє й пломеніє в буремному вихорі днів» (Любченко, 1943, с. 24). А. Любченко переосмислює метафору Гомера (з «Іліади»), де листя дерев символізують людські покоління. Увагу митця зосереджено на емоційному забарвленні спогаду. Експліцитно листя розглядається в тексті в паралелі з аркушами нотатників, які письменник дістає з кутиків шухляд.

У Віри Вовк зачин її «Вертепу» звучить у схожому емоційному регістрі: «В моїх руках осталося ще кілька пожовклих голубих листів[1], які батько писав до моєї матері, <...> листів, що нагадують мені, обернувши Рільке, полинялі гортензії. Ні, я не буду їх цитувати, я радше їх оберну у вертеп, щоб загоріли ще яркіше своїми

[1] Голубим папером обклеювали верхній ярус вертепу, позначаючи за допомогою кольору простір неба і раю. Тож минуле, хоч і віддалене (пожовкле), але зберігає для Віри Вовк т.зв. райський ореол.

ISSN 2311-259X

фігурами, барвами, дотепом, і щоб я могла додати де-не-де свого сценарію» (Вовк, 1956, с. 20). У цій цитаті письменниця робить акцент не тільки на постаті персонажів, але й на барви, покликаючись на сонет Р. М. Рільке «Blaue Hortensie»: «So wie das letzte Grün in Farbentiegeln / sind diese Blätter, trocken, stumpf und rau, / hinter den Blütendolden, die ein Blau / nicht auf sich tragen, nur von ferne spiegeln. / Sie spiegeln es verweint und ungenau, / als wollten sie es wiederum verlieren, / und wie in alten blauen Briefpapieren / ist Gelb in ihnen, Violett und Grau; / Verwaschenes wie an einer Kinderschürze, / Nichtmehrgetragenes, dem nichts mehr geschieht: / wie fühlt man eines kleinen Lebens Kürze. / Doch plötzlich scheint das Blau sich zu verneuen / in einer von den Dolden, und man sieht / ein rührend Blaues sich vor Grünem freuen» (Rilke, 1906).

У сонеті Р. М. Рільке п'ять барв: блакитна, зелена, жовта, фіолетова, сіра. Їх можна зіставляти зі вступом і п'ятьма сценами «Вертепу» Віри Вовк, пам'ятаючи: блакить і зелень ідуть у сонеті Р. М. Рільке в парі (спершу — як залишки, тьмяність, сльози, одним словом — туга; у фіналі — як оновлення і зворушлива радість).

Перша сцена у «Вертепі» письменниці містить тужливе обрамлення для радісних моментів: «Мій батько журиться, що мами бракує в кожнім кутику, що я росту, як билина в полі <...>» (Вовк, 1956, с. 21); «Ось вже вони обидва, дід і батько, позакочували рукави; ріжуть дошки в дровітні, тешуть, стругають, — чути тільки стукіт і клепання та батьків веселий голос <...>» (Вовк, 1956, с. 22); «Батько курить і знов мовчить, знач: журиться "Ота Ірка, що мешкає коло Овида, таки мусить умерти...дуже жалко маленької..."» (1956, с. 24). У цій сцені також наявний похорон Івана, котрого маленька Віра трактує як Івана Палійчука з повісті «Тіні забутих предків» М. Коцюбинського (1911).

З єдності життя і смерті, похорону й туги починається і друга новела «Вертепу» А. Любченка (*«Мелодрама»*). Читач бачить як із зеленої барви, що символізує життя, проступають хрести: «бачите, як із цього зеленого кипіння подекуди виринають білі або чор-ні хрести й надмогильники. Ще чимало їх білих і чорних тоне в гущавині, чимало вже зовсім струхнявіло, вивітри-лось, зникло <...>» (Любченко, 1943, с. 25). Сусідство життя і смерті постає у творі А. Любченка відповідником другого дня Елевсінії — очищення трактованого як смерть (звідси згадка про *Marche funèbre* Ф. Шопена[2], що передає колективний траур, утіленням якого в А. Любченка є «у чорному вбранні, печальна жінка, яку дбайливо під-тримують друзі. Молода, але тепер зовсім, зовсім безсила. Мовчазна, але очі їй кричать невимовним благанням» (Любченко, 1943, с. 26). Цю Жінку дослідники твору А. Любченка схильні прочитувати як алегорію України періоду 20-х років XX століття: вона ніби фізично присутня (читач її бачить), але емоційно відсутня, занурена в скорботу за минулим.

Друга сцена «Вертепу» Віри Вовк починається з ремарки: *мінлива, повертається з бігом подій.* Ідеться про подію циклічну, історичну чи містерійну. У тексті Віри Вовк оці два плани нашаровуються, бо вічними є очікування народження нових героїв, замість отих, що полягли від чужих рук. Гуцульський ґазда, сина якого вбито румунами, очікує народження внука, бо «чужі люди заграбили поле, але внук відійме...» (Вовк, 1956, с. 25). А батько пані Віри, що приймав пологи, «бажає малому Йванові хай росте здоровий і — засувається завіса, гуцульська пасмиста верета з овечої вовни» (Вовк, 1956, с. 25). Отже, сцену другу із «Вертепу» Віри Вовк доцільно трактувати як містерію визвольної боротьби, де загарбане поле — поневолена Україна, а загиблий син ґазди — жертва за неї. Водночас ідеться і про містерію життя, що триває.

Тут проглядається паралель із третьою новелою «Вертепу» А. Любченка — *«Mystère profane»*, що співвідносна з другим днем хліборобських свят, коли в жертву Деметрі приносили ячмінь і мак. Ю. Гаморак у передмові до видання порівнює цей розділ твору А. Любченка з полотном О. Новаківського «Багатство України» (1917), виправдано акцентуючи на яскравих кольорах. Початкова назва цієї картини О. Новаківського «Бенкет війни» сполучає сенси щедрості (життя і врожаю) із семантикою жертви. Над усіма барвами — жовта. У центрі *«Mystère profane»* теж жовта барва, хоч А. Любченко співвідносить сцену з картинами А. Петрицького: «<...> на жовтожарому помості... урочисто і владно ... — Слава сонцю! — гукаєте ви майже по-хлопчачому. <...> Яка багатюща палітра! — занепокоївся б сам Анатоль Петрицький» (Любченко, 1943, с. 6), у якого «рідкісний дар незбагненного чуття кольору!» (Григор'єв, 1981, с. 56).

Четверта новела з «Вертепу» А. Любченка — *«Сеанс індійського гастролера»* — містить відсилки до творів таких митців пензля, як Антоніо Аллегрі да Корреджо (1489–1534), роботам якого притаманні м'якість, декоративна витонченість і динамічна експресія; Рафаель Санті (1483–1520), у доробку якого чимало полотен із зображенням Мадонн; Франческо Маццола (1503–1540), відомий як Парміджаніно. Тільки у випадку останнього з перелічених митців італійського Відродження А. Любченко вказує конкретне полотно: «*La Madonna della Rosa*» (1530). На полотні одна рука немовляти-Ісуса притримує земну кулю (що відображає ідею

[2] Chopin F. *Marche funèbre*. URL: https://www.youtube.com/watch?v=8ku_Pl-XFaA

ISSN 2311-259X

Христа Вседержителя), інша тримає троянду — символ Діви Марії-Матері. Зіставляючи з ним Жінку зі свого «Вертепу», А. Любченко передбачає її майбутнє материнство, адже на момент оцього зближення Жінка є молодою бездітною вдовою. У розмові з індійським буддистом персонаж новели насвітлює теми смерті й життя, страждання і насолоди, центральний акцент ставлячи на народженні. Новелі відповідає четвертий день Елевсинських містерій, у який відбувалася процесія на честь Деметри. Хода була кульмінацією містерій і символізувала як відчай матері, що втратила доньку, так і радість від її повернення навесні. У процесії центральна роль відводилася дитині-дівчинці. Під час ритуалів готували медово-кунжутні тістечка, що символізували родючість, відродження життя.

У третій сцені «Вертепу» Віри Вовк згадано дівчинку (одинадцятирічну Віру) та потенційну гостину з нагоди Першого Причастя: «Мій батько волів би, щоб я причащалася в Кутах, під його очима, в повній церкві, хай би потім зробилося в саду прийняття для моїх приятельок» (Вовк, 1956, с. 28–29). Перше Причастя може розглядатися як «народження» свідомої християнки. Так процесія на честь Деметри отримує християнського відповідника.

Повнота буття відтінює мотив повноти страждання, у чому проглядає паралель із «Сеансом індійського гастролера» А. Любченка: «Якщо жадоба радости є початок страждання, то хай живе страждання! Якщо страждання в свою чергу є початком радости (а так, здається, мусить бути), то знову таки хай живе страждання — повсякчасний контролер і підсилок!» (Любченко, 1943, с. 36). Для письменника важливим є рівень філософського міркування про *рухливу рівновагу* радості і страждання. У Віри Вовк ідеться про цілком конкретні страждання, що набувають узагальнення: 1937 року українське населення Кут зазнавало переслідувань від польської влади (батькові Віри Вовк не признали лікарського диплому, здобутого в Празі), а існування України як самостійної держави ставилося під сумнів не тільки польською владою: «Малий москаль Мірошка переконує мого приятеля Юру, що нема й не було ніколи ніякої України, тільки Росія. На це Юра Мірошку боксом у ніс. На бексання Мірошки стоїчна відповідь Юри: “Бачиш, якби не було України, не текла б тобі кров з носа. Спитай мудріших від себе, як не віриш”» (Вовк, 1956, с. 26).

Якщо накласти цю сцену з «Вертепу» Віри Вовк на кольори з поезії Р. М. Рільке «Blaue Hortensie», їй відповідна фіолетова барва, що символізує як страждання Спасителя, так і людську аскезу. У контексті «Вертепу» Віри Вовк стражданням Спасителя відповідають страждання України і українців, яким відмовляють у праві бути, а людській аскезі — міркування батька Віри Вовк, що бажання придбати рентген ітиме коштом потреб його дитини.

П’ята новела з «Вертепу» А. Любченка — *«Танок міського вечора»* — відповідає п’ятому дню Елевсіній, що символізує пошук Персефони. Згідно з назвою, в цій новелі інтермедіальне тло становлять танці: сальтарело, менует, марш, фарандола. Аркадій Любченко акцентує миготливий рух не тільки як зміну танцювального темпу (швидкий, повільний, енергійний, швидкий спіральний), а і як візуальну строкатість: «кольориста гама» (Любченко, 1943, с. 41). Маємо справу з театром танцю і, почасти, театром тіні у межах вертепу. Місто в А. Любченка «як той непохитний лицар у надійному панцирі» (Любченко, 1943, с. 37), що шукав і знайшов Жінку: «Так! Ви схвильовано простягаєте руку назустріч коханці. Мудрій, сильній, звабливій красі, що її в цій родючій країні вже знайдено» (Любченко, 1943, с. 39). Це віднайдення — інваріант міфу про віднайдення Персефони. А. Любченко зображує шлях переродження Жінки з умовної Персефони (юної вдови) у Деметру (жінку, яка повернулася до життя, відкриту на материнство).

У «Вертепі» Віри Вовк четверта сцена є єдиною, що відбувається не на Гуцульщині, а у Празі: «Вечір у празькому готелі під знаком блощиці. Мій батько запалює цигарку, лягає на ліжко і починає свій монолог: Довкола нього — зовсім чужий, холодний світ. <...> Але чимбільше мій батько відчуває різницю, тимбільше йому жалко за тою дірою Кутами, за мамою, за мною–малою. Він звик до мене, йому мене бракує, доля здається йому щербатою, тому що остається тільки писати мені цвітисті карточки...» (Вовк, 1956, с. 29). Тут є пряма вказівка на Європу, на барви («цвітисті карточки») і на холодний світ. Тому батько Віри Вовк іде думками в світ родинного тепла і життя, особливо виокремлюючи постать малої дочки, що може бути розцінена як віднайдена весною Персефона з античного міфу. Персонаж мріє «<...> вже вернутися раз у своє графство, той “бідний Кутик”, але свій... І мій батько завивається смугами цигарового диму і своїми мріями, як завісою вертепу» (Вовк, 1956, с. 30). Хоч у тексті Віри Вовк згадано кольорові карточки, та основний колір оцієї сцени — сірий: сум за рідними людьми і домом і колір цигаркового диму під час видиху після затяжки. Ця сцена відповідає сірій барві з сонету Р. М. Рільке і знаходить украй точний еквівалент у новелі А. Любченка: «Проплива, як у лагідному менуеті, поважна округла по-стать, виринаючи з м’якого фотелю, <...>, де їй так зручно <...> за-палити фальшиву гавану, летіти сантиментальними мріями за хмаркою диму, дрімати й бачити тільки рожеву путь» (Любченко, 1943, с. 38). Запалена цигарка натякає на хмарку сірого диму (нагадує

ISSN 2311-259X

обличчя «сірі й скупі на привіт» (Любченко, 1943, с. 40)), а рожева путь означує сентиментальні мрії.

Новелу шосту з «Вертепу» А. Любченка жанрово можна окреслити як інтерлюдію, де центральний персонаж — маленька дівчинка. Коли провести паралель зі святом на честь Деметри, то новела відповідатиме дню, присвяченому Інахові, покровителю однойменної річки. Розгорнувши символіку річки як потоку життя, виснуємо, що маленька дівчинка — Жінка решти новел у минулому, на що вказує спогад про дитячі розваги: «Гойдається земля. Танцюють дерева й будинки. Рясно падають сніжки. Видзвонює сонце. Виблискують у повітрі голоси. Яриться захват, минає час у невтомному веселому дійстві» (Любченко, 1943, с. 45). У цитаті міститься згадка про танець, перекинуто місток до попередньої новели («Танок міського вечора») і до вертепу загалом: інтерлюдію окреслено як веселе дійство, а весь твір означено як вертепне дійство (вочевидь, серйозне і сумне на противагу до інтерлюдії). Голоси, яких в пантомімі не чутно, набувають у тексті А. Любченка ознак візуально-тактильних і виблискують, як холодні сніжинки: «А ще й сонце гойдається в голубих високостях, <...> сміються долі то тут то там пустотливі рожеві, голубі й фіалкові іскорки» (Любченко, 1943, с. 41). Голубий колір фігурує в цитаті двічі: голубі високості — то обрії неба і простір раю як найвищого рівня старовинного вертепу; голубі іскорки є ніби голосами сакрального простору дитинства, що спадають у земний світ: «багатьом оповіщають, що час уже кінчати гулянку (о, ця неможлива сувора неволя!) і силоміць ведуть до хати (о, неповторне, голубе дитинство!)» (Любченко, 1943, с. 45). Остання сцена «Вертепу» Віри Вовк, якщо пригадати сонет Р.М. Рільке, що визначив його структуру, також зіставна з блакитною барвою.

«Вертеп» Віри Вовк є семичастинним. Авторка закладає ідею створення світу. На шостий день у Біблії припадає створення людини, у «Вертепі» Віри Вовк — еміграція як створення *людини вільної,* котру найкраще символізує блакитна барва неба. Якщо в біблійному тексті шість днів — для світу, один — для Бога, то у в радянському світі сьомий день усунуто, бо атеїстична влада Бога заперечує. Тому так важливо не стати маріонеткою лялькового театру, про що писав Г. Чубай (Чубай, 1998, с. 59–70), залишитися живою людиною.

Сьома новела «Вертепу» А. Любченка відповідає сьомому дню свят на честь Деметри, коли всі учасники виконували гімнастичні вправи. В ній можна вбачати радянський відповідник уявлень про сьомий день творіння. Хоч із цієї картини світу усунуто Бога, учасники лялькового дійства (de facto маріонетки) розгортають драму ідей довкола теми безсмертя людини крізь призму статевих стосунків. Наступна ж відповідає восьмому дню Елевсіній, що присвячений Асклепію. Восьма новела розгортає ідеї сьомої і подає запоруку безсмертя в праці. У цій оді робітникові звучить уже музика цифр. На поверхні йдеться про уславлення трударя (цілком у відповідності з радянською ідеологією), але в підтексті, як видається, робітник втрачає свою людськість і стає одиницею статистики.

Дев'ята новела під назвою *«Найменням — Жінка»* співвідноситься із заключним днем свята на честь Деметри, в який переверталися дві посудини з вином. І цей жест означав подячну жертву Деметрі за врожай, а вилите на землю вино може бути розцінене як спосіб вшанування померлих: «десь там своїми цупкими полапками вони позаплу-тувались у черепах, у кістках і смокчуть те тлінне надіб'я, смокчуть соки всього, що дозріло і впало, насичуючи себе якомога, щоб потім знову зацвісти й родити» (Любченко, 1943, с. 70). Либонь, оптимістичний фінал про перемогу життя мав звучати переконливо, тим паче, посилено його згадкою про Кола Брюньона, але цьому суперечить подальший текст. Якщо пристати на думку Д. Кузьміч, що праве вікно оселі відображає підземний світ, а ліве — вищий (Кузьміч, 2023, с. 51), то помітно, що вищий світ є світом розгніваного судді: «<...> наближаєтесь до правого вікна. Яка надзвичайна картина! З одного боку змагається ще укісне проміння, укісне і тому якесь ніби тремтюче, різке, запопадливе, що цілує міцно, цілує востаннє. З другого — важко й заціплено надходить похмурість, безсерда похмурість, що дедалі суворіше вигинає кошлаті брови й частіше поблискує гнівом» (Любченко, 1943, с. 72). Післяслово «Вертепу» (*«Наказ»)* сповнене закликів і сприймається сукупністю гасел.

Висновки. Й А. Любченко, й Віра Вовк застосовують подібний творчий метод, обираючи для «Вертепів» фрагменти з зафіксованого на сторінках нотатників / листів, у пам'яті. Письменник обирає прототипом повісті в новелах ляльковий вертеп, а письменниця вертеп, у якому грають живі люди. Відповідно в А. Любченка простір розповідача має три яруси: минуле, або підземний світ (праве вікно), теперішнє (кімната розповідача) й майбутнє, або місто як аналог небес (ліве вікно). Базуючи розповідь на контрастах життя і смерті, автор моделює свій вертеп на процесії на честь Деметри, відомої як Елевсінії. Так античний міф визначає кількість новел у повісті, їхнє змістове наповнення, стає простором для взаємодії з радянським міфом про індустріалізований рай як симулякр безсмертя. Важливою є і тема дівчинки (умовної Персефони з новели «Пантоміма») і Жінки (умовної Деметри з решти новел) як шляху до набуття голосу й нового самоусвідомлення.

У «Вертепі» Віри Вовк формальний бік театру не наслідує триярусну структуру народного

ISSN 2311-259X

ляльковогo вертепу, як це бачимо в А. Любченка, але взорується на двопланову сцену шекспірівського театру. «Вертеп» Віри Вовк розподілено не на новели, а на дії. Тож можна ствердити, що кожна частина твору письменниці двопланова, містить приховане (ніби на внутрішній сцені) і явне (ніби на зовнішній). Авторка має два взірці для організації змістового боку свого твору: по-перше, біблійний (не лише євангельський, про Різдво Христове, а й старозавітний, і текст Об'явлення); по-друге, поезію Р. М. Рільке «Блакитна гортензія» («Blaue Hortensie»). Віра Вовк масштабує оптику свого твору. Змінюючи біблійну власну назву (Червоне море) на загальну, авторка перемикає читацьке сприйняття на «ludus paschalis», жанр літургійної драми доби Середньовіччя, присвячений Воскресінню Христовому, а, звертаючись до Об'явлення, ідентифікує нову владу як змія-сатану, викриваючи її справжню сутність. А щодо сонету Р.М. Рільке, він формує інтертекст, який поглиблює відчуття настроєвості «Вертепу» Віри Вовк, поєднуючи настрій кожної сцени з відповідною барвою й формуючи ще один, неочікуваний, пласт зіставлення з «Вертепом» А. Любченка.

Перспективи подальших розвідок. На думку дослідника сучасної драми Є. Васильєва, перспективним є «студіювання жанрових модифікацій драми у ліричних та ліро-епічних творах», зокрема варто дослідити твори І. Калинця (збірка «Відчинення вертепу»), І. Малковича (ліричний цикл «Вертепчик»), Г. Чубая (поема «Вертеп»)» (Васильєв, 2017, с. 470). Найбільш релевантне в цьому сенсі буде зіставлення новели «Вертеп» Віри Вовк зі збіркою І. Калинця, з яким Віра Вовк підтримувала листування і обмін книжками, і мала точки творчих перегуків, укорінених у спільних народних і поетичних традиціях.

Покликання

Васильєв, Є. (2017). *Сучасна драматургія: жанрові трансформації, модифікації, новації*. Твердиня.

Вовк, В. (1956). Вертеп. У *Духи і дервіші* (с. 20–33). Українське Видавництво.

Григор'єв, С. (1981). Мій учитель і друг. У *Анатолій Петрицький: Спогади про художника* (с. 55–58). Мистецтво.

Григорчук, Ю. (2016). *Проза Віри Вовк: виміри сакрального*. Дискурсус.

Журба, С. (2016). «Вертеп» А. Любченка: музичний контекст. *Філологічні студії: Науковий вісник Криворізького державного педагогічного університету*, *15*, 151–163.

Залеська-Онишкевич, Л. (2002). Від вертепу до Крилатої Скрипки: Драматичні твори Віри Вовк. У В. Вовк, *Театр* (с. 5–19). Родовід.

Ковалів, Ю. І. (2024). Експериментальна мала проза Аркадія Любченка. *Українська література: історичний досвід і перспективи*, *4*, 18–24. https://doi.org/10.31652/3041-1084-2024-4-02

Кратко, Ю. (2018). Вертеп як засіб відображення сучасного життя України XXI ст. У *Культура як основа формування української державності: історія, досвід, перспективи* (зб. мат. II та III Міжнар. наук.-практ. конф., с. 203–209). ФОП Я. М. Домбровська.

Кузьміч, Д. (2023). *Інтермедіальні коди в прозі Аркадія Любченка* [Кваліфікаційна робота магістра, Національний університет «Острозька академія»].

Курочкін, О. (2022). *Різдвяний вертеп: шляхи історичної трансформації*. Ліра-К.

Ластович, А. (2023). *Інтермедіальність української прози 20-х рр. XX ст. («Вертеп» А. Любченка, «Майстер корабля» Ю. Яновського)* [Кваліфікаційна робота магістра, Харківський національний університет імені В. Н. Каразіна].

Любченко, А. (1943). *Вертеп: вибір новель і повістей*. Українське Видавництво.

Новаківський, О. (1917). *Багатство України* [Картина]. Vivid Fusion. https://vividfusion.art/product/bahatstvo-ukrainy/

Пилипчук, Р. (2003). До питання про початок українського вертепу, або Ще раз в обороні Еразма Ізопольського. У *Верховина: Зб. наук. праць на пошану професора Олекси Мишанича з нагоди його 70-річчя* (с. 263–285). Коло.

Пізнюк, Л. (1999). «Вертеп» Аркадія Любченка як множинна структура. *Наукові записки НаУКМА. Філологія*, *17*, 58–60.

Сиваченко, Г. (2020). Від літературоцентризму до артцентризму, або про засновки інтермедіальності. У *Методології сучасної літературної компаративістики* (зб. наук. праць, с. 222–232). Інститут літератури ім. Т. Г. Шевченка НАН України. http://www.ilnan.gov.ua/media/k2/attachments/metodologii_17.02.2021.pdf

Сулима, М. (2005). *Українська драматургія XVII—XVIII ст.* Стилос.

Сулима, М. (Упоряд.). (2010). *Український вертеп: вертеп у драматургії, прозі та поезії XIX—XX ст.* Дніпро.

Чубай, Г. (1998). Вертеп. У *Плач Єремії: Поезія. Переклади. Спогади* (с. 59–70). Кальварія; Дзига.

Шерех, Ю. (1998). Колір нестримних палахтінь («Вертеп» Аркадія Любченка). У *Пороги і запоріжжя. Література. Мистецтво. Ідеології* (Т. 1, с. 443–477). Фоліо.

Шовкопляс, Г. (2021). Театр Віри Вовк: заперечення інтермедіальності. У О. Новик & О. Харлан (Ред.), *Сонячні кларнети: танець, музика, театр у літературних проєкціях* (мат. наук. конф., с. 201–204). БДПУ.

Artaud, A. (1985). *Le théâtre et son double ; suivi de Le théâtre de Séraphin*. Gallimard.

Parmigianino Mazzola, F. (1530). *Die Madonna mit der Rose* [Painting]. Gemäldegalerie Alte Meister, Dresden, Germany.

Rilke, R. M. (1906). *Blaue Hortensie*. The Beckoning. https://www.thebeckoning.com/poetry/rilke/rilke6.html.

References (translated and transliterated)

Artaud, A. (1985). *Le théâtre et son double ; suivi de Le théâtre de Séraphin*. Gallimard.

Chubai, H. (1998). Vertep. U *Plach Yeremii: Poeziia. Pereklady. Spohady* (s. 59–70). Kalvariia; Dzyha.

Hryhorchuk, Yu. (2016). *Proza Viry Vovk: vymiry sakralnoho*. Dyskursus.

Hryhoriev, S. (1981). Mii uchytel i druh. U *Anatolii Petrytskyi: Spohady pro khudozhnyka* (s. 55–58). Mystetstvo.

Kovaliv, Yu. I. (2024). Eksperymentalna mala proza Arkadiia Liubchenka. *Ukrainska literatura: istorychnyi dosvid i perspektyvy*, 4, 18–24. https://doi.org/10.31652/3041-1084-2024-4-02

Kratko, Yu. (2018). Vertep yak zasib vidobrazhennia suchasnoho zhyttia Ukrainy XXI st. U *Kultura yak osnova formuvannia ukrainskoi derzhavnosti: istoriia, dosvid, perspektyvy (zb. mat. II ta III Mizhnar. nauk.-prakt. konf., s. 203–209)*. FOP Ya. M. Dombrovska.

Kurochkin, O. (2022). *Rizdvianyi vertep: shliakhy istorychnoi transformatsii*. Lira-K.

Kuzmich, D. (2023). *Intermedialni kody v prozi Arkadiia Liubchenka* [Kvalifikatsiina robota mahistra, Natsionalnyi universytet «Ostrozka akademiia»].

Lastovych, A. (2023). *Intermedialnist ukrainskoi prozy 20-kh rr. XX st. («Vertep» A. Liubchenka, «Maister korablia» Yu. Yanovskoho)* [Kvalifikatsiina robota mahistra, Kharkivskyi natsionalnyi universytet imeni V. N. Karazina].

Liubchenko, A. (1943). *Vertep: vybir novel i povistei*. Ukrainske Vydavnytstvo.

Novakivskyi, O. (1917). Bahatstvo Ukrainy [Kartyna]. *Vivid Fusion*. https://vividfusion.art/product/bahatstvo-ukrainy/

Parmigianino Mazzola, F. (1530). *Die Madonna mit der Rose* [Painting]. Gemäldegalerie Alte Meister, Dresden, Germany.

Pizniuk, L. (1999). «Vertep» Arkadiia Liubchenka yak mnozhynna struktura. *Naukovi zapysky NaUKMA. Filolohiia*, 17, 58–60.

Pylypchuk, R. (2003). Do pytannia pro pochatok ukrainskoho vertepu, abo Shche raz v oboroni Erazma Izopolskoho. U *Verkhovyna: Zb. nauk. prats na poshanu profesora Oleksy Myshanycha z nahody yoho 70-richchia* (s. 263–285). Kolo.

Rilke, R. M. (1906). Blaue Hortensie. *The Beckoning*. https://www.thebeckoning.com/poetry/rilke/rilke6.html

Sherekh, Yu. (1998). Kolir nestrymnykh palakhtin («Vertep» Arkadiia Liubchenka). U *Porohy i zaporizhzhia. Literatura. Mystetstvo. Ideolohii* (T. 1, s. 443–477). Folio.

Shovkoplias, H. (2021). Teatr Viry Vovk: zaperechennia intermedialnosti. U O. Novyk & O. Kharlan (Red.), *Soniachni klarnety: tanets, muzyka, teatr u literaturnykh proiektsiiakh (mat. nauk. konf., s. 201–204)*. BDPU.

Sulyma, M. (2005). *Ukrainska dramaturhiia XVII—XVIII st*. Stylos.

Sulyma, M. (Uporiad.). (2010). *Ukrainskyi vertep: vertep u dramaturhii, prozi ta poezii XIX —XX st*. Dnipro.

Syvachenko, H. (2020). Vid literaturotsentryzmu do arttsentryzmu, abo pro zasnovky intermedialnosti. U *Metodolohii suchasnoi literaturnoi komparatyvistyky (zb. nauk. prats, s. 222–232)*. Instytut literatury im. T. H. Shevchenka NAN Ukrainy. http://www.ilnan.gov.ua/media/k2/attachments/metodologii_17.02.2021.pdf

Vasyliev, Ye. (2017). *Suchasna dramaturhiia: zhanrovi transformatsii, modyfikatsii, novatsii*. Tverdynia.

Vovk, V. (1956). Vertep. U *Dukhy i dervishi* (s. 20–33). Ukrainske Vydavnytstvo.

Zaleska-Onyshkevych, L. (2002). Vid vertepu do Krylatoi Skrypky: Dramatychni tvory Viry Vovk. U V. Vovk, *Teatr* (s. 5–19). Rodovid.

Zhurba, S. (2016). «Vertep» A. Liubchenka: muzychnyi kontekst. *Filolohichni studii: Naukovyi visnyk Kryvorizkoho derzhavnoho pedahohichnoho universytetu*, 15, 151–163.

Nadiia Havryliuk
Shevchenko Institute of Literature of NAS of Ukraine, Ukraine

THE GENRE MODEL OF THE NATIVITY SCENE IN THE WORKS BY ARKADIY LIUBCHENKO AND VIRA VOVK

This article presents a comparative analysis of the genre model of the vertep in the works Arkadiy Liubchenko and Vira Vovk. The aim of the study is to reveal the modifications of this genre in intermedial (Arkadiy Liubchenko) and intertextual (Vira Vovk) works. To achieve this aim, comparative, structural and hermeneutic methods were employed. The research methodology involved comparing the folk vertep with its literary adaptations by A. Liubchenko and Vira Vovk (in relation to the Christmas plot) and the works with one another (in terms of narrative composition — short stories and scenes). The study focuses on the structural aspect — the asymmetry of short stories and scenes in the analysed works and how this is determined by different cultural contexts.

The study concludes that the works of A. Liubchenko and Vira Vovk represent two types of vertep — one featuring puppets (puppet-based) and one featuring human actors. Thus, A. Liubchenko structures the space of the vertep into three tiers: the past, or the underworld (the right-hand window); the present (the narrator's room); and the future, or the city as an analogue of heaven (the left-hand window). In contrast, in Vira Vovk's *Vertep*, the formal aspect of the theatre does not follow the three-tiered structure of the folk puppet theatre, as seen in A. Lyubchenko's work, but is modelled on the two-tiered stage of Shakespearean theatre. Vira Vovk's *Vertep* is divided not into short stories but into acts. Thus, each part of the writer's work is two-layered, containing the hidden (as if on an inner stage) and the overt (as if on an outer stage). A. Lyubchenko's nativity play is a drama of ideas (the interplay of Greek and Soviet myth), whilst Vira Vovk's nativity play is a drama of symbols (biblical, internal and Soviet, external). In A. Lyubchenko's nativity play, the drama of the Woman's coming of age is realised through intermedia: pantomime, dance, music and paintings. In Vira Vovk's vertep, this same drama is realised through poetry (R. M. Rilke's *The Blue Hydrangea*), which links the mood of each scene in the vertep with a corresponding colour.

Keywords: nativity scene, A. Liubchenko, V. Vovk, intermediality, intertextuality.

Стаття надійшла до редколегії 19.08.2026
Прийнято до публікації 20.10.2026
Опубліковано 30.10.2026

ISSN 2311-259X

https://doi.org/10.28925/2311-259x.2026.3.5
УДК 821.161.2-13.09

Тетяна Урись
Український державний університет імені Михайла Драгоманова,
вул. Пирогова, 9, Київ, 01601, Україна
https://orcid.org/0000-0002-7933-4737
t.y.urys@udu.edu.ua

ТОПОС ФРОНТУ У ПОЕТИЧНІЙ ТВОРЧОСТІ МАКСИМА КРИВЦОВА

Сучасна українська поезія осмислює події російсько-української війни, відтворюючи не лише реалії фронтового життя, а й психологічний і травматичний досвід людини воєнної дійсності. Одним із засобів художнього представлення збройного протистояння є категорія топосу фронту, що особливо виразно простежується у творчості Максима Кривцова, в якого фронтовий простір набуває символічного та емоційного наповнення. Попри увагу літературознавців до лірики поета, топос фронту досі не став предметом окремого дослідження, що й зумовлює актуальність цієї розвідки.

Мета статті — дослідити особливості художнього відтворення топосу фронту в поетичній творчості Максима Кривцова, проаналізувавши його мотивний комплекс, образне наповнення та функції у відтворенні реалій і травматичного досвіду війни. Методологічною основою дослідження є комплексний підхід, що поєднує структурно-семантичний, герменевтичний, культурно-історичний та біографічний методи.

У результаті аналізу поезії Максима Кривцова з'ясовано, що топос фронту моделюється через низку просторових маркерів — окопу, дороги, териконів, бойових позицій, зруйнованих міст і природних ландшафтів, які поєднують реалістичне відтворення воєнної дійсності з психологічними станами ліричного героя. Доведено, що фронтовий простір у ліриці поета-комбатанта набуває екзистенційного значення, репрезентуючи мотиви страху, самотності, внутрішньої спустошеності, постійної присутності смерті та втрати довоєнного життя. Водночас важливими складниками цього топосу є образи пам'яті, людяності, потреби в близькості й прагнення зберегти внутрішню цілісність у межових умовах війни. Наукова новизна дослідження полягає у спробі комплексного літературознавчого осмислення топосу фронту в поетичній творчості Максима Кривцова, уточненні теоретичних аспектів цього поняття та системному аналізі просторових маркерів, мотивів та образів збірки «Вірші з бійниці» у зв'язку з психологічним та екзистенційним досвідом ліричного героя.

Ключові слова: сучасна українська література, комбатантська поезія, російсько-українська війна, фронтовий простір, локус.

Постановка проблеми. Сучасна українська поезія, яка розкриває події російсько-української війни, актуалізує категорію топосу як один із основних засобів художнього осмислення фронтової реальності та травматичного досвіду війни. Образи окопів, доріг, «зеленки», териконів, бойових позицій відтворюють як фізичний простір бойових дій, так і психологічний стан людини, що перебуває у цьому просторі в умовах постійної небезпеки, страху і втрат. І він стає носієм пам'яті, болю, досвіду виживання і водночас способом фіксації змін, які завдає війна тим, хто є безпосереднім її учасником, так і навколишньому світу.

Одним із поетів, у творчості якого топос фронту набуває особливої художньої виразності та психологічної глибини, є Максим Кривцов. Спочатку він був учасником Революції гідності, з 2014 року відправився добровольцем на фронт, брав участь у боях у складі п'ятого батальйону Добровольчого українського корпусу «Правий сектор», був кулеметником у Бригаді швидкого реагування Національної гвардії України. Згодом демобілізувався, але з початком повномасштабного російського вторгнення вступив до лав Збройних Сил України, служив кулеметником у Силах спеціальних операцій, брав участь у боях за Київщину, Харківщину, Херсонщину, Луганщину і Донеччину. Поет-військовослужбовець з позивним «Далі» загинув у віці 33 років під час ворожого мінометного обстрілу на Харківщині у 2024 році. Він захищав країну протягом 10 років і був посмертно удостоєний звання Героя України.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Його поезія опублікована в антологіях «Книга Love 2.0. Любов і війна», «Там, де вдома: 112 віршів про любов та війну», «Іду на Ви: антологія поезії», а також видана окремою збіркою «Вірші з бійниці», яку визнано однією з найкращих українських книжок 2023 року за версією українського ПЕН. Творчість М. Кривцова привернула увагу і багатьох літературознавців. Зокрема, О. Вертипорох, застосовуючи методику

© Т. Урись, 2026

Ліцензовано за CC BY 4.0

архетипного аналізу, дослідила реалізацію принципу «айсберга» в сучасній українській мілітарній поезії, особливу увагу приділивши символічному підтексту й механізмам формування прихованої смислової структури у його творах (Вертипорох, 2024). О. Деркачова аналізувала образ воїна-мандрівника, який проходить дорогою війни (*homo viator*), та пов'язаний із ним мотив дороги, простеживши, як ліричний герой осмислює власний шлях і зустрічі на ньому, акцентуючи увагу на реміфологізації християнських образів та символів, що сакралізують простір подорожі та відображають потребу людини у духовному захисті (Деркачова, 2025). Н. Гаврилюк дослідила жанрово-стильові особливості поезії митця, зосередившись на специфіці його верлібрів. На її думку, поет тяжіє до верлібру ланцюгового типу, у якому розгортання тексту визначається передусім розвитком образної системи, а не синтаксичною організацією. Такий спосіб побудови твору наближає поезію до кінематографічного монтажу, де смисл формується через послідовність «кадрів». Дослідниця також підкреслила виразну метонімічність поетики автора, в якого цілісна картина війни постає через окремі деталі, що одночасно відображає руйнівну природу воєнної дійсності та психологічну потребу людини осмислювати травматичний досвід через конкретні образи, а не абстрактні узагальнення (Гаврилюк, 2024).

Г. Матусяк розглянула інтертекстуальні коди, міфологічні сценарії та неоміфологічні домінанти творчості поета, зокрема біблійні мотиви, образ Бога й символіку Голгофи. На її думку, автор формує своєрідну філософію месіанства, у якій любов, самопожертва й спасіння інших набувають сакрального значення. Дослідниця наголошує, що поет переосмислює біблійні сюжети, образи й мотиви крізь призму воєнного досвіду, створюючи їхнє «мілітарне» аранжування. Особливе місце в його поезії посідає міфосценарій кінця, який реалізується через наскрізний мотив смерті та багатозначний образ Бога — водночас трансцендентного, всемогутнього, тілесного й уразливого (Матусяк, 2024). М. Сеньків аналізував поезію «Найжахливіше ток-шоу у світі», зосереджуючись на особливостях нової поетичної мови, що репрезентує емоційний і посттравматичний досвід сучасної війни. Дослідник простежує трансформацію бінарної опозиції «ми-вони», кризу комунікації між фронтом і тилом, а також інтертекстуальні зв'язки твору, доводячи, що поетика М. Кривцова відображає втрату звичних смислів і потребу в нових способах художнього осмислення воєнної реальності (Сеньків, 2025). А. Тимченко вивчала поезію збірки «Вірші з бійниці», зокрема визначила релігійні мотиви, мотиви життя і смерті, часу та особливості їх художнього втілення, довівши, що вони відображають сформований війною світогляд ліричного героя, у якому християнське осмислення життя і смерті поєднується з глибокою чуттєвістю, філософською заглибленістю та іронічним поглядом на пережите (Тимченко, 2025).

Аналіз наукових праць засвідчує, що дослідники зосереджували увагу на окремих аспектах поетики творів М. Кривцова, однак топос фронту як художньої категорії у його поезії ще не став предметом окремого літературознавчого дослідження, що й зумовлює **актуальність** цієї розвідки.

Мета статті — дослідити особливості художнього відтворення топосу фронту в поетичній творчості М. Кривцова, проаналізувавши його мотивний комплекс, образне наповнення та функції у відтворенні реалій і травматичного досвіду війни. Для досягнення мети було поставлено такі **завдання:** розкрити теоретичні аспекти поняття «топос фронту» як літературознавчої категорії, визначити ключові мотиви, образи та символи, що його формують у творах поета-військового, з'ясувати роль просторових маркерів фронту у поезії збірки «Вірші з бійниці», проаналізувати, як категорія простору відображає психологічний стан ліричного суб'єкта та його екзистенційний досвід війни.

Методологічною основою дослідження є комплексний підхід, що поєднує структурно-семантичний (дозволив розкрити внутрішню організацію поетичного простору, простежити значення мотивів та образів, що формують уявлення про фронт), герменевтичний (сприяв глибинній інтерпретації поетичних текстів, прихованих смислів та авторської моделі фронтової реальності), культурно-історичний (дав змогу розглянути поезію у зв'язку з реаліями російсько-української війни) та біографічний (з огляду на безпосередню участь М. Кривцова у війні, дав можливість інтерпретувати фронтовий простір крізь призму його особистого бойового досвіду, переживань та психологічних станів) методи.

Виклад основного матеріалу. Поняття «топос» (грец. *topos* — місце, місцевість) у літературознавстві розглядається як категорія простору у літературному творі, художньо організоване місце, що акумулює певні смисли, образи та культурні асоціації. У Літературознавчому словнику-довіднику його визначено як одну з великих одиниць художнього простору, опис місцевості, а «менші підрозділи топосів називають локусами» (Гром'як et al., 2007, с. 529). Уперше топос в аспекті літературного функціонування осмислив Е.-Р. Курціус у праці «Європейська культура та латинське середньовіччя» (1948), але розглядав його у значенні «загальних місць» — повторюваних мотивів та образів, ремінісценцій, що переходять із тексту в текст упродовж історичного розвитку

письменства. У такий спосіб він започаткував напрям, який досліджує світову літературу через історію повторюваних мотивів (Курціус, 2007). У зарубіжних працях категорія топосу розглядалася як просторово-смислова модель, що акумулює пам'ять і відображає специфіку людського досвіду. У цьому контексті працювали І-Фу Туан (дослідив вплив соціокультурних факторів на простір та наголошував, що він набуває значення лише через пережитий людський досвід) (Tuan, 1977), Б. Вестфаль (у межах геокритики потрактував художній простір як динамічну систему взаємодії людини, місця та історичної реальності) (Westphal, 2011) та ін.

Категорія топосу (простору) у художньому творі ставала об'єктом як теоретичного, так і практичного дослідження і в українському літературознавстві. Д. Боклах, наприклад, аналізував дефініції і взаємозв'язок категорій топосу, локусу та хронотопу міста, виявляв особливості їх реалізації у міському тексті художнього твору (Боклах, 2016); І. Вихор дослідила поетичний топос міста та його тематичні різновиди (Вихор, 2011); Т. Врублевська вивчала проблему категорії художнього простору в діахронному аспекті (Врублевська, 2013). На прикладі художніх творів топоси аналізували Л. Тарнашинська (роман Теодозії Зарівної «Мовчання цезію») (Тарнашинська, 2023), У. Федорів (роман Вікторії Амеліної «Дім для Дома») (Федорів, 2023) та ін.

Аналіз наукової літератури засвідчує, що попри ґрунтовне осмислення категорії топосу та її реалізацій у різних художніх моделях, поняття «топос фронту» ще не набуло усталеної літературознавчої категорії й не отримало цілісного теоретичного обґрунтування і потребує подальшої концептуалізації. Так, у контексті сучасного літературознавства поняття «топос» варто розглядати крізь призму соціальної топології, в якій він трактується не лише як фізичний простір, але й як місце, що формує смисли, впливає на суб'єкта та визначає специфіку його буття. Місце розташування й середовище детермінують поведінку людини та характер її взаємодії зі світом. Відповідно, фронт як територія бойових дій є простором граничного досвіду, який трансформує світогляд, систему цінностей та емоційні стани людини. М. Колінько наголошує, що соціальна топологія ґрунтується на трьох основних положеннях: залежності суб'єкта чи об'єкта від топосу (місце розташування й оточення впливає на їх властивості), розумінні топосу як межі та його здатності визначати можливість існування певного соціального феномена (Колінько, 2018). У літературному творі окреслення відповідного топосу вказує на локалізацію подій, стає свідченням, осмисленням межових станів людини в умовах війни, зміну цінностей, тобто топос фронту стає не просто «місцем дії», а художнім простором, через який література репрезентує стан суспільства й епохи загалом. Показовими у цьому контексті є топоніми українських міст і територій, що набули в сучасній літературі символічного значення. Д. Чик зазначає: «Міста та містечка, які зображені в численних текстах — репортажах, художній прозі та поезії, спогадах тощо — несуть у собі сильний емоційний заряд і символіку, зрозумілі для кожного українця, який був причетний до Збройних Сил України, волонтерського руху або просто слідкував за подіями спротиву російській агресії, починаючи з 2014 року — Іловайськ, Донецьк, Луганськ, Маріуполь, Слов'янськ, Краматорськ, Авдіївка, Бахмут, Буча — або ті міста, яка набули символіки спротиву та стійкості — Київ, Харків, Чернігів, Суми, Херсон тощо» (Чик, 2025, с. 215).

У зв'язку з цим топос фронту розглядаємо як художній простір граничного людського існування, у якому концентруються воєнний досвід, психологічна травма, переосмислення життєвих цінностей і трансформація повсякденного світу. Визначальними рисами такого простору є межовий характер людського буття, постійна присутність смерті, стирання межі між фронтом і тилом, деформація просторо-часових параметрів, психологічна травматизація людини, переоцінка ціннісних орієнтирів, сакралізація окремих локусів та нерозривне співіснування життя і смерті. Особливим фронтовий простір постає у поетів-комбатантів — не лише як конкретна географічна локація, але й як екзистенційний вимір, у якому загострюються базові сенси людського буття. Він моделюється через поєднання реалістичної деталізації воєнного побуту з внутрішніми станами ліричного суб'єкта, що перебуває у ситуації постійного напруження, ризику втратити здоров'я чи життя, морального вибору. У ньому відбувається переосмислення цінностей, трансформація ідентичності, формування нової етики, заснованої на досвіді війни. Цей простір фіксує індивідуальні й колективні переживання, відтворює конкретно пережитий, географічно окреслений і тілесно відчутний простір бойових дій, репрезентується в літературних творах через образи окопів, бліндажів, укриттів, знищеного ландшафту, окупаційної території.

Одним зі способів художньої репрезентації воєнного досвіду у поезії М. Кривцова є моделювання топосу фронту, зокрема у збірці «Вірші з бійниці» він репрезентується через систему просторових маркерів, які відтворюють реалії сучасної російсько-української війни та водночас розкривають внутрішній стан ліричного героя. Характерною ознакою топосу фронту у поезії митця є руйнування традиційної опозиції «фронт-тил», унаслідок чого війна виходить за межі поля бою й поглинає повсякденний урбаністичний простір. У такому

ISSN 2311-259X

художньому вимірі місто перестає бути безпечним локусом цивільного життя, натомість стає простором граничного існування, де звичні побутові реалії переосмислюються крізь досвід війни, а мирне й воєнне співіснують у межах єдиного топосу. У вірші «Вулиці кровоточать осінню» простір фронту репрезентований через урбаністичний ландшафт, у якому межа між мирним життям і війною повністю стирається. Навіть осінь сприймається крізь оптику війни і крові, а запах мокрого листя, каштанів і землі формують сенсорно насичену атмосферу, де звичні для мирного життя образи набувають тривожних значень напередодні чергування, що як повторюваний мотив підкреслює нав'язливість і невідворотність цього досвіду:

Мені треба йти на чергування
йому треба йти на чергування
їй треба йти на чергування
і навіть тобі… (Кривцов, 2024, с. 161)

У середовищі, де *«по вулиці ходять люди / стріляють, зачищають місто / наче старе взуття»* (Кривцов, 2024, с. 161), усі включені в єдиний механізм, що не залишає можливості дистанціюватися. І завершальний у творі образ війни як *«невиліковної хвороби»* підсумовує цей простір як екзистенційний стан, що не закінчується, саме тому в останній фразі-проханні *«обійми мене»* прориває бажання і потреба в близькості, що підкреслює збереження людяності навіть у деформованому війною й жорстокому світі.

Місто у М. Кривцова постає також прикордонною зоною між життям і фронтом. У поезії «Якщо війна…» воно *«розташоване за 25 км від пекла»*, тож перебуває в постійній близькості до смерті. Урбаністичний простір окреслено через образ *«хвилястих ліній колій»*, якими *«переміщуються жовті жуки трамваїв»*, що символізує безперервність міського життя навіть у безпосередній близькості до бойових дій. А деталь, що в місті *«виробляють найсолодшу халву у Всесвіті»* (Кривцов, 2024, с. 187) (натяк на Дружківку, що на Донеччині), акцентує увагу на особливій цінності простих людських радощів, які в умовах війни набувають екзистенційного значення. Це співіснування двох реальностей — воєнної (пекла, що за 25 км від міста) та цивільної (де їздять трамваї та виробляють халву) — створює контраст між близькістю смерті та залишками мирного життя. Поет показує, як війна поступово поглинає місто, стирає межу між фронтом і тилом, трансформує повсякденний простір, унаслідок чого урбаністичний топос набуває ознак фронтового, а звичні реалії осмислюються крізь досвід війни.

Визначальною особливістю топосу фронту у М. Кривцова є його граничний екзистенційний вимір. Це простір, у якому смерть із виняткової події перетворюється на повсякденну реальність, а природа, люди, предмети опиняються в єдиному полі війни. Такий простір позначений мотивами спустошення, покинутості та постійного очікування небезпеки, що визначають психологічний стан людини. У поезії «Падає листок від вітру…» топос репрезентується через поєднання спустошеного природного середовища та постійної присутності смерті. Тут вибудовується паралель між природним і людським буттям, підкреслюючи, наскільки крихким є життя: *«Падає листок від вітру / падає людина від кулі»* (Кривцов, 2024, с. 167). Простір фронту сповнений мотиву покинутості й самотності, він ніби завмирає в очікуванні повернення людей і мирного часу:

Чорне море соняхів
Чорне море незібраних соняхів
Залишених на самоті
Що чекають на наступне літо
Наче Хачіко (Кривцов, 2024, с. 167).

Простір фронту формують образи «розмитої польової дороги» та руху по ній військової техніки. БТР порівнюється зі *«сталевим броньованим конем»*, яким *«везуть 200»* (Кривцов, 2024, с. 167) — евфемістичне військове позначення загиблого, згадка про яке показує наскільки смерть є частиною повсякденності війни, перегукується з кінцевими рядками, які звучать для ліричного героя, як шепіт — *«не сьогодні / не сьогодні»* (Кривцов, 2024, с. 167), що вводить мотив фатальності й постійного очікування смерті. Тож топос фронту у поезії постає не лише фізичним простором бойових дій, але й психологічним, сповненим страху постійної загрози смерті.

Мотив дороги у М. Кривцова перестає бути суто просторовою категорією й починає функціонувати як форма осмислення людського буття у війні. Це вже не просто шлях до конкретної мети, а втілення безперервного руху, втрати дому та постійного балансування на межі між життям і смертю. Зокрема, для ліричного героя поезії «Якщо війна це фільм…» війна сприймається як роуд-муві — безперервний рух, дорога й пересування, шлях крізь «*пустелі степів», «гірські хребти териконів»* та *«каньйони ліній укріплень»,* а зустрічні *«закинуті мотелі»* та *«чиїсь будинки»* (Кривцов, 2024, с. 186) відтворюють мотив покинутості, втрати дому, руйнування приватного простору. Мотив переслідування (*«на тебе весь час полюють / а ти весь час полюєш на когось»* (Кривцов, 2024, с. 186)) формує атмосферу постійної небезпеки, гри в полювання, де межа між мисливцем і жертвою стирається.

Образ дороги як нескінченного виснажливого пересування й психологічного граниччя у просторі війни знаходимо й у поезії «Був важкий…». Уже початок твору формує атмосферу тяжкості: *«перший день листопада» «був важкий/ як пудова гиря», «дощ знущався з нас»* (Кривцов, 2024, с. 121). Осінній пейзаж стає частиною

ISSN 2311-259X

воєнного середовища: *«дороги розмокли і стали/ непрохідними для техніки»* (Кривцов, 2024, с. 121), тому бійці змушені рухатися пішки до посадки, що є типовим локусом сучасної російсько-української війни й виконує функцію тимчасового укриття, проте сповненого небезпеки, бо сюди *«прилітали нурси та фабки»* (Кривцов, 2024, с. 121). Пересуваючись, бійці мріють про те, як швидше «*повернутись / і просушити речі над пічкою / випити гарячого чаю з м'ятою / зімкнути очі / бачити сни»* (Кривцов, 2024, с. 121). І в снах ліричний герой повертається до мирного міського простору: музеїв, театрів, Хрещатика, кав'ярень, еклерів з фісташковим кремом. Та й цей простір уже деформований війною: *«навколо руйнуються будинки / руйнуються вулиці / ходять люди / без лиця і пам'яті»* (Кривцов, 2024, с. 122), символізуючи емоційне спустошення та травматичний вплив війни. Фінал твору підсилює екзистенційний мотив руйнування мрії та внутрішнього світу ліричного героя-воїна: спогади про море, дитинство, кохання заперечуються самим ліричним героєм:

Не було
нічого ніколи не було
ти клятий вигадник
годі мріяти
завтра знову йти
бо техніка
не проїде (Кривцов, 2024, с. 122).

Руйнується психологічний зв'язок героя з довоєнним життям, де більше немає місця для мрії чи спогадів, залишається безперервний рух («*завтра знову йти*»). У такий спосіб війна остаточно поглинає навіть внутрішній світ ліричного героя.

У поетиці топосу фронту М. Кривцова особливого значення набуває локус окопу (бліндажа), який виходить за межі суто фортифікаційної споруди й набуває багатозначної художньої семантики. Це місце, де людина одночасно переживає страх смерті, фізичне й психоемоційне виснаження, духовне переосмислення власного буття та загострене відчуття цінності життя. Тут стираються межі між фізичним і психологічним, земним і сакральним. Наприклад, поезія «Землю копають…» розкриває топос фронту через поєднання фізичного простору війни й психологічного виснаження бійців, метафізичної присутності смерті та Бога. Простір фронту відтворено через локацію окопів, які «копають хлопці з АК», зброю як органічну його частину — *«зеленку»*, якою *«блукає Всевишній»,* та екзистенційний світ, де стираються межі між земним і сакральним, життям і смертю. У третій строфі з'являються виснажені бійці після виконання завдання — *«втомлені та порожні»*, що формує мотив внутрішньої спустошеності. Цей образ підкреслює, що війна руйнує людину не лише фізично/тілесно, не менш глибоко вона впливає на свідомість, травмує психіку, спричиняючи втрату мрій, сну, внутрішнього спокою, позбавляє нормального фізичного й психічного життя (Кривцов, 2024, с. 97).

Вірш «Я заходжу в келію бліндажа…» репрезентує простір війни як сакралізований осередок виживання, де водночас існують смерть, природа і Бог. Ліричний герой перебуває у бліндажі, який метафорично називає «келією». Така номінація переносить воєнний простір у площину духовності: бліндаж стає не лише сховком, але й асоціюється з місцем усамітнення й молитви, тож топос фронту тут набуває рис сакрального хронотопу. Центральним образом є окопна свічка, яка в буквальному сенсі є елементом фронтового побуту, необхідним для освітлення та тепла. Водночас вона має і виразну символіку молитви, пам'яті та духовної стійкості. Її запалення перетворюється на своєрідний ритуал вдячності за те, що допомагає вижити на передовій у цій війні, — *«високі листя на дерева», «глибокі яри», «природні заглиблення», «ранкову росу»* (Кривцов, 2024, с. 50-51). У такий спосіб автор підкреслює, що природний ландшафт є не нейтральним тлом, а активним захисником людини. Увиразнюється також мотив духовного переосмислення реальності, бо за М. Кривцовим, *«справжній Господь — сміється»* (Кривцов, 2024, с. 51), що демонструє вияв живої, неканонічної присутності Бога в умовах війни. Тож у поезії топос фронту постає як місце граничного існування, де війна концентрує досвід фізичного виживання, психологічної травми, духовного переосмислення та постійного співіснування життя і смерті, загострюючи відчуття цінності життя, природи і віри.

Ще одним твором, що демонструє граничне існування у воєнній дійсності, фізичне й психоемоційне виснаження людини, яка опиняється між життям і смертю, є поезія «Коли твоя голова залита кров'ю…». Художній простір твору вибудовується через поєднання образів пораненого тіла, бойової позиції, мінного поля, обстрілів та окопу. Всі ці елементи створюють атмосферу замкненості й безвиході, де будь-який рух пов'язаний із небезпекою. Топос фронту у творі набуває рис своєрідної пастки. Простір організовано за принципом замкненого кола: *«попереду — мінне поле/ позаду прилітають снаряди»* (Кривцов, 2024, с. 72), у межах якого ліричний герой не має можливості для порятунку. Така просторово-смислова організація підсилює мотив приреченості та екзистенційної ізоляції.

Не менш значущим є і мотив втрати світу: *«хочеться вірити у світ/ та світу вже давно немає»* (Кривцов, 2024, с. 72). Суб'єкт усвідомлює, що війна руйнує не лише фізичний простір, а й саму можливість нормально існувати. У цьому контексті повтор *«Де мої сни?»* (Кривцов, 2024, с. 72) увиразнює втрату внутрішнього світу

ISSN 2311-259X

людини. Сни символізують пам'ять, спокій, здатність уявляти інше життя поза війною, та фінальний рядок — «*Вони ховаються в окопах»* (Кривцов, 2024, с. 72) — повертає психологічний стан героя знову у фронтовий простір, й окопи стають місцем, де приховані людські мрії, спогади та залишки мирного життя, а сам топос сповнений небезпеки, травматичного досвіду, де війна руйнує не лише зовнішній світ людини, але й її внутрішню цілісність. У такий спосіб поезія вибудовує модель воєнного досвіду як простору тотального зламу, де межа між реальністю та внутрішніми переживаннями остаточно стирається. Через це ліричний голос фіксує не лише події фронту, а й процес поступового розпаду суб'єктивності під тиском війни.

Одним із центральних локусів топосу фронту є бойова позиція, яка у поезії М. Кривцова постає не лише місцем виконання бойових завдань, а й простором граничного людського досвіду. Саме в цьому локусі найвиразніше концентруються мотиви жертовності, постійної присутності смерті, психологічного напруження, переосмислення життєвих цінностей. Перебування на бойових позиціях перетворюється на щоденний досвід співіснування з війною, що випробовує фізичну витривалість, духовну стійкість і здатність людини зберігати власну людяність. Про одну з таких розповідає ліричний герой вірша «"Марія" "Голгофі"»:

Тепер щодня виходив чергувати
на бойову позицію
піднімаючи на «Голгофу»
важку ракету стугни
заварював каву в дріпах
і дивився за тим
як руйнуються вулиці
як переміщуються каравани техніки
як ворони шукають поживу в землі терикону
як ніч ковтає війну і світи

(Кривцов, 2024, с. 22).

Голгофа постає реальною бойовою позицією — «укрєпкою» на териконі, місцем болю та смерті, де люди свідомо приносять себе в жертву за інших. Уже сама назва позиції «Голгофа» набуває символічного значення, відсилаючи до біблійного образу місця страждання й розп'яття Христа. Образ *«важкої ракети стугни»,* яку піднімає ліричний герой, асоціюється з хресною ношею. Фронтовий простір у творі поєднує смертельну небезпеку з елементами буденного життя: герой заварює каву в дріпах, спостерігаючи за війною. Ця деталь побуту контрастує з картинами руйнування, проте підкреслює, що навіть серед постійної загрози («*руйнуються вулиці», «переміщуються каравани техніки*» (Кривцов, 2024, с. 22)) людина намагається зберегти залишки звичного життя. Промовистим є також символічний план зображення: образ воронів актуалізує семантику смерті, втрат на полі бою, а терикон маркує конкретний східноукраїнський простір війни — Донбас. А ніч, що «*ковтає війну і світи*», ніби поглинає, стирає межі між життям і смертю. Поєднання буденного й апокаліптичного підкреслює головну особливість топосу фронту у поезії М. Кривцова — це простір, у якому людина щоденно співіснує зі смертю, але водночас намагається зберегти пам'ять, людяність і відчуття життя. Він трансформується у місце постійного психологічного напруження, травматичних переживань і переоцінки життєвих цінностей.

Топос фронту у ліриці постає багатовимірним: він поєднує конкретні реалії сучасної російсько-української війни з глибоким психологічним та екзистенційним переживанням людини. Автор моделює його через систему урбаністичних, природних і військових локусів, у межах яких війна проникає в усі сфери буття, стираючи межу між мирним і воєнним світом. Топос фронту перетворюється на особливий стан існування, у якому людина постійно перебуває між життям і смертю, пам'яттю та забуттям, страхом і спробою зберегти людяність. Через образ окопів, бойових позицій, зруйновних міст, доріг, териконів, посадок, «зеленки», пореного чи знівеченого тіла поет відтворює не лише зовнішню реальність війни, але й внутрішній стан ліричного героя — його виснаження, самотність, втрату цілісності і прагнення втримати бодай залишки нормального життя.

Однією з особливостей топосу фронту поета є поєднання буденного та апокаліптичного. Поруч з образами смерті, руйнування і загрози небезпеки виникають деталі повсякденності — кава в дріпах, чай із м'ятою, поле з соняшниками, спогади про Хрещатик, театри, випічку. Такі побутові елементи не лише контрастують із картинами війни, а й підкреслюють спробу людини втримати зв'язок з довоєнним життям та власним «Я». Водночас навіть ці спогади поступово деформуються під тиском фронтової реальності, мирний простір руйнується, люди постають *«без лиця і пам'яті»,* а мрії і сни *«ховаються в окопах».* Тому простір фронту набуває рис замкненого й травматичного простору, який поглинає не лише фізичний, а й внутрішній світ людини, руйнуючи її мрії, відчуття безпеки та можливість бодай уявляти майбутнє.

Водночас у поезії фронт не зводиться лише до простору страху й смерті, він набуває також сакрального та символічного виміру. Бліндаж постає *«келією»,* бойова позиція — *«Голгофою»,* а природний ландшафт стає союзником і захисником людини. Таке переосмислення фронтового простору демонструє прагнення ліричного героя знайти сенс і духовну опору в умовах граничного існування. Війна загострює відчуття цінності життя, близькості, віри.

Висновки. Топос фронту у творчості М. Кривцова постає складною художньою

ISSN 2311-259X

моделлю війни, що поєднує фізичний простір бойових дій та екзистенційний досвід людини. Просторові маркери фронту — окопи, бойові позиції, дороги, териконі, зруйновані міста та природні ландшафти — виконують не лише локалізаційну, а й психологічну та символічну функції. Через них поет репрезентує травматичний досвід війни, стан небезпеки, страху, внутрішнього виснаження та втрати зв'язку з мирним життям. Окопний простір і бойові позиції у ліриці набувають значення межових локусів, у яких стирається грань між життям і смертю, буденним і сакральним. Водночас навіть у деформованому війною просторі поет акцентує на збереженні людяності, пам'яті, здатності до близькості й внутрішнього опору. Простір фронту у збірці «Вірші з бійниці» є важливим засобом художнього осмислення й відтворення війни та психологічного досвіду її безпосередніх учасників. Він функціонує не лише як художня модель сучасної війни, а й як простір екзистенційного випробування, у межах якого розкриваються внутрішні переживання людини в умовах війни.

Покликання

Боклах, Д. (2016). Дефініції і взаємозв'язок категорій топосу, локусів, хронотопу міста та їх реалізація у міському тексті художнього твору. *Вісник Харківського національного університету імені В. Н. Каразіна. Серія: Філологія, 74*, 249–257. http://nbuv.gov.ua/UJRN/VKhIFL_2016_74_57

Вертипорох, О. (2024) Принцип «айсберга» в сучасній українській поезії про війну. *Наукові записки. Серія: Філологічні науки*, *210,* 71–76. https://doi.org/10.32782/2522-4077-2024-210-10

Вихор, І. (2011). Поетичний топос міста та його тематичні різновиди. *Studia Methodologica, 31*, 140–144. http://dspace.tnpu.edu.ua/handle/123456789/2614

Врублевська, Т. (2013). Проблема категорії художнього простору у діахронному аспекті. *Актуальні проблеми філології та перекладознавства, 6*, 53–62. http://nbuv.gov.ua/UJRN/apftp_2013_6%281%29__9

Гаврилюк, Н. (2024). Поезія полеглих: Максим Кривцов. *Збруч*. https://zbruc.eu/node/117523

Гром'як, Р., Ковалів, Ю., & Теремко, В. (Ред.). (2007). *Літературознавчий словник-довідник*. Академія.

Далі: я поверну собі своє життя, обіцяю. Пам'яті Максима Кривцова. (б. д.). *Меморіал. Платформа пам'яті*. https://dali.memorial.ua/

Деркачова, О. (2025). Homo viator у поезії Максима «Далі» Кривцова (на матеріалі збірки *Вірші з бійниці*). *Українська література: історичний досвід і перспективи, 5*, 85–97. https://doi.org/10.31652/3041-1084-2025-5-07

Колінько, М. (2018). Топос як поняття соціальної топології. *Мультиверсум. Філософський альманах, 3–4* (165–166), 32–44. http://nbuv.gov.ua/UJRN/Multi_2018_3-4_5

Кривцов, М. (2024). *Вірші з бійниці* (2-ге вид.). Наш Формат.

Курціус, Е. Р. (2007). *Європейська література і латинське середньовіччя* (А. Онишко, пер.). Літопис. https://ars.vntu.edu.ua/index.php/ars/catalog/view/525/480/430-1

Матусяк, Г. (2024). Міфологічні сценарії у збірці Максима Кривцова *Вірші з бійниці*. *Причорноморські філологічні студії, 4*, 69–74. DOI https://doi.org/10.32782/bsps-2024.4.9

Романенко, О. (2026). Ландшафти травми: війна, пам'ять і природа в українській літературі про російсько-українську війну. *Синопсис: текст, контекст, медіа, 32*(1), 18–27. https://doi.org/10.28925/2311-259x.2026.1.3

Сеньків, М. (2025). Поезія «Найжахливіше ток-шоу у світі» Максима Кривцова: спроби пошуку нової поетичної мови. *Folium, 7*, 209–214. https://doi.org/10.32782/folium/2025.7.30

Тарнашинська, Л. (2023). Посттравматична пам'ять Чорнобиля: система топосів у романі Теодозії Зарівної «Мовчання цезію». У М. Гнатюк (Ред.), *Література та історія: антропос–топос–тропос* (с. 43–55). Львівський національний університет імені Івана Франка. https://philology.lnu.edu.ua/news/kolektyvna-monohrafiia-literatura-ta-istoriya-antropos-topos-tropos

Федорів, У. (2023). Львів як місто/місце пам'яті в романі Вікторії Амеліної «Дім для Дома». У М. Гнатюк (Ред.), *Література та історія: антропос–топос–тропос* (с. 56–66). Львівський національний університет імені Івана Франка. https://philology.lnu.edu.ua/news/kolektyvna-monohrafiia-literatura-ta-istoriya-antropos-topos-tropos

Чик, Д. (2025). Топос Львова в сучасній українській поезії воєнного часу: проблема пам'яті та травми. *Закарпатські філологічні студії, 2*(40), 214–222. http://zfs-journal.uzhnu.uz.ua/archive/40/part_2/37.pdf

Tuan, Y. F. (1977). *Space and Place: The Perspective of Experience.* University of Minnesota Press.

Tymczenko, A. (2025). Poezja Maksyma Krywcowa: życie przeciwko wojnie. *Studia Ukrainica Posnaniensia*, *13*(1), 127–135. https://doi.org/10.14746/sup.2025.13.1.8

Westphal, B. (2011). *Geocriticism: real and fictional spaces* / translated by Robert T. Tally Jr. Palgrave Macmillan.

References (translated and transliterated)

Boklakh, D. (2016) Definitsiyi i vzayemozv'yazok katehoriy toposu, lokusiv, khronotopu mista ta yikh realizatsiya u miskomu teksti khudozhn'oho tvoru [Definitions and interrelationships of the categories of topos, loci, chronotope of the city and their implementation in the urban text of a work of art]. *Visnyk Kharkivskoho natsionalnoho universytetu imeni V. N. Karazina. Seriya: Filolohiya,* 74, 249–257. http://nbuv.gov.ua/UJRN/VKhIFL_2016_74_57

Chyk, D. (2025) Topos Lvova v suchasniy ukrayins'kiy poeziyi voyennoho chasu: problema pam'yati ta travmy. [The Topos of Lviv in Contemporary Ukrainian Wartime Poetry: the Problem of Memory and Trauma]. *Zakarpatski filolohichni studiyi*, 2, 40, 214-222.

Dali: Ia poverny sobi svoie zhyttia, obitsiaiu. Pamiati Maksyma Kryvtsova [Further: I will reclaim my life, I promise. In memory of Maksym Kryvtsov]. (n.d.). *Memorial. Memory Platform*. Retrieved from https://dali.memorial.ua/

Derkachova, O. (2025) Homo viator u poezii Maksyma «Dali» Kryvtsova (na materiali zbirky «Virshi z biinytsi») [Homo viator in Maksym "Dali" Kryvtsov's poetry (based on the collection "Virshi z biinytsi")]. *Ukrainska literatura: istorychnyi dosvid i perspektyvy*, 5, 85–97. https://doi.org/10.31652/3041-1084-2025-5-07

Fedoriv, U (2023). Lviv yak misto/mistse pamiati v romani Viktorii Amelinoi «Dim dlia Doma» [Lviv as a city/place of memory in Victoria Amelina's novel "A Home for a Home"]. U M. Hnatiuk (Red.), *Literatura ta istoriia: antropos–topos–tropos* (s. 56–66). Lvivskyi natsionalnyi universytet imeni Ivana Franka. https://philology.lnu.edu.ua/news/kolektyvna-monohrafiia-literatura-ta-istoriya-antropos-topos-tropos

Havryliuk, N. (2024) Poezia polehlykh: Maksym Kryvtsov [Poetry of the fallen: Maksym Kryvtsov]. *Zbruch*. Retrieved from https://zbruc.eu/node/117523

Hromiak, R., Kovaliv, Yu., & Teremko, V. (Eds.). (2007). Literaturoznavchyi slovnyk-dovidnyk [Literary studies dictionary-reference book]. Kyiv: Akademiia.

Kolin'ko, M. (2018) Topos yak ponyattya sotsial'noyi topolohiyi [Topos as a concept of social topology.]. *Multyversum. Filosofskyy almanakh*, 3-4 (165–166), 32–44. http://nbuv.gov.ua/UJRN/Multi_2018_3-4_5

Kryvtsov, M. (2024). *Virshi z biinytsi* [Poems from the loophole] (2nd ed.). Kyiv: Nash format.

Kurtsius, E. R. (2007). *Yevropeiska literatura i latynske serednovichchia* [European Literature and the Latin Middle Ages] (A. Onyshko, per.). Litopys.

https://ars.vntu.edu.ua/index.php/ars/catalog/view/525/480/430-1

Matusyak, H. (2024) Mifolohichni stsenariyi u zbirtsi Maksyma Kryvtsova «Virshi z biynytsi» [Mythological scenarios in Maksym Kryvtsov's collection "Virshi z biynytsi"]. *Prychornomors'ki filolohichni studiyi: naukovyy zhurnal*, 4, 69-74. DOI https://doi.org/10.32782/bsps-2024.4.9

Romanenko, O. (2026). Landshafty travmy: viina, pamiat i pryroda v ukrainskii literaturi pro rosiisko-ukrainsku viinu [Landscapes of trauma: War, memory, and nature in Ukrainian literature about the Russian-Ukrainian war]. *Synopsys: tekst, kontekst, media*, 32(1), 18–27. https://doi.org/10.28925/2311-259x.2026.1.3

Senkiv, M. (2025) Poeziia «Naizhakhlyvishe tok-shou u sviti» Maksyma Kryvtsova: sproby poshuku novoi poetychnoi movy [Maksym Kryvtsov's poetry "The Most Terrible Talk Show in the World": attempts to find a new poetic language]. *Folium*, 7, 209–214. https://doi.org/10.32782/folium/2025.7.30

Tarnashynska, L. (2023). Posttravmatychna pamiat Chornobylia: systema toposiv u romani Teodozii Zarivnoi «Movchannia tseziiu» [Post-traumatic memory of Chernobyl: the system of topos in Teodosia Zarivnaya's novel "The Silence of Cesium"]. U M. Hnatiuk (Red.), *Literatura ta istoriia: antropos–topos–tropos* (s. 43–55). Lvivskyi natsionalnyi universytet imeni Ivana Franka. https://philology.lnu.edu.ua/news/kolektyvna-monohrafiia-literatura-ta-istoriya-antropos-topos-tropos

Tuan, Y. F. (1977). *Space and Place: The Perspective of Experience.* University of Minnesota Press.

Tymczenko, A. (2025). Poezja Maksyma Krywcowa: życie przeciwko wojnie. *Studia Ukrainica Posnaniensia*, *13*(1), 127–135. https://doi.org/10.14746/sup.2025.13.1.8

Vertyporokh, O. (2024) Pryntsyp «aisberha» v suchasnii ukrainskii poezii pro viinu [The "iceberg" principle in modern Ukrainian poetry about war]. *Naukovi zapysky. Seriia: Filolohichni nauky*, 210, 71-76. https://doi.org/10.32782/2522-4077-2024-210-10

Vrublevska, T. (2013). Problema katehorii khudozhnoho prostoru u diakhronnomu aspekti [The problem of the category of artistic space in the diachronic aspect]. *Aktualni problemy filolohii ta perekladoznavstva: zbirnyk naukovykh prats*, 6, 53–62 http://nbuv.gov.ua/UJRN/apftp_2013_6%281%29__9

Vykhor, I. (2011) Poetychnyy topos mista ta yoho tematychni riznovydy [The poetic topos of the city and its thematic varieties]. *Studia methodologica,* 31, 140–144. http://dspace.tnpu.edu.ua/handle/123456789/2614

Westphal, B. (2011). *Geocriticism: real and fictional spaces* / translated by Robert T. Tally Jr. Palgrave Macmillan

Tetiana Urys
Dragomanov Ukrainian State University, Ukraine

FRONTLINE TOPOS IN MAKSYM KRYVTSOV'S POETIC CREATIVITY

Contemporary Ukrainian poetry interprets the events of the Russian-Ukrainian war, recreating not only the realities of frontline life but also the psychological and traumatic experience of a person in wartime. One means of artistic representation of armed confrontation is the frontline topos, which is especially evident in Maksym Kryvtsov's work, where the frontline space acquires symbolic and emotional content. Despite the attention of literary critics to the poet's lyrics, the frontline topos has not yet been the subject of a separate study, which underscores the relevance of this investigation.

The purpose of the article is to investigate the features of the artistic reproduction of the frontline topos in the poetic work of Maksym Kryvtsov, analysing its motive complex, figurative content and functions in the reproduction of the realities and traumatic experience of war. The methodological basis of the study is a comprehensive approach that combines structural-semantic, hermeneutic, cultural-historical and biographical methods.

The results. An analysis of Maksym Kryvtsov's poetry has revealed that the topos of the front line is depicted through a series of spatial markers — trenches, roads, slag heaps, combat positions, ruined towns and natural landscapes — which combine a realistic portrayal of the reality of war with the psychological states of the lyrical subject. It has been proven that the frontline space in the lyrics of the combatant poet acquires existential significance, representing motifs of fear, loneliness, inner emptiness, the constant presence of death, and the loss of the pre-war life. At the same time, important components of this topos are images of memory, humanity, the need for closeness and the desire to preserve internal integrity in the borderline conditions of war. The scientific novelty of the study lies in the attempt to comprehensively understand the frontline topos in the poetic work of Maksym Kryvtsov in literary terms, clarifying the theoretical aspects of this concept and systematically analysing spatial markers, motifs and images of the collection Virshi z biinytsi in connection with the psychological and existential experience of the lyrical subject.

Keywords: contemporary Ukrainian literature, combatant poetry, Russian-Ukrainian war, frontline space, locus.

Стаття надійшла до редколегії 24.05.2026
Прийнято до публікації 21.09.2026
Опубліковано 30.10.2026

ISSN 2311-259X

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

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

ХУДОЖНЯ РЕПРЕЗЕНТАЦІЯ ПРОСТОРУ У ЗБІРЦІ СЕРГІЯ ЖАДАНА «АРАБЕСКИ»

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

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

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

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

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

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

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

© В. Просалова, 2026

Ліцензовано за CC BY 4.0

ISSN 2311-259X

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

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

Для досягнення поставленої мети необхідно вирішити такі завдання:

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

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

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

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

постшевченківську, радянську та української державності.

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

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

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

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

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

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

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

ISSN 2311-259X

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

ISSN 2311-259X

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

ISSN 2311-259X

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

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

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

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

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

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

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

ISSN 2311-259X

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

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

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

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

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

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

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

– Від чого ховається? — не зрозумів він.

– Від війни.

– А де ховаються від війни?

– Вдома, — засміялася вона.

– Ну так, вдома війни немає

(Жадан, 2024, с.67–69).

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

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

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

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

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

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

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

Покликання

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

References (translated and transliterated)

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Vira Prosalova
Vasyl Stus Donetsk National University, Ukraine

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

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

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

ISSN 2311-259X

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

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

Стаття надійшла до редколегії 15.08.2026
Прийнято до публікації 20.10.2026
Опубліковано 30.10.2026

ISSN 2311-259X

https://doi.org/10.28925/2311-259x.2026.3.7
УДК: 821.161.2.09:159. 937. 22

Людмила Тарнашинська
Інститут літератури ім. Т. Г. Шевченка НАН України
вул. М. Грушевського, 4, Київ, 01001, Україна
https://orcid.org/0000-0003-2540-2658
tarnashynska@gmail.com

ПРЕЗУМПЦІЯ СТРАХУ ЯК ФАКТОР ЗАХИСТУ: МІЖ ЕМОЦІЄЮ ТА НАДІЄЮ (філософсько-антропологічне віддзеркалення досвіду нової чуттєвості в літературі початку повномасштабної війни) Частина перша

Предметом дослідження стали актуальні питання психологічного самовідчуття людини, філософсько-екзистенційного самоосмислення нею власного місця в умовах повномасштабної російсько-української війни, котра розділила українців по лінії вибору: залишатися в рідних домівках або ж переїжджати в безпечнішу місцевість чи емігрувати до інших країн. Наскрізною емоцією, яка керує таким складним вибором у надзвичайних ситуаціях, зазвичай є відчуття страху, що впливає на поведінку людини й спонукає до глибокої внутрішньої роботи, спрямованої на пошуки самостояння й самозбереження, надії й точки опертя.

Метою дослідження є спроба детально проаналізувати концептуальну для людської поведінки емоцію страху крізь призму міждисциплінарності, а також знайти й обґрунтувати протидію цій базовій емоції. Такою дієвою світоглядною антитезою, що не тільки знімає внутрішню напругу в межових ситуаціях, а й допомагає знайти сенси життя в новій архітектурі сьогодення і певною мірою проєктувати власне життя бодай на найближче майбутнє, є екзистенціал надії як опорної емоції людського виживання в складних життєвих умовах, тим паче в умовах російсько-української війни XXI ст.

У результаті дослідження проаналізовано засадничі погляди психоаналітиків (зокрема З. Фройда), філософів (С. Кримського, В. Кебуладзе, Ґ. Марселя, П. Рікера, Н. Хамітова та ін.), теоретика такого напрямку німецької історіографії, як історія понять Р. Коззелека та інших дослідників, що стало теоретико-методологічною основою «розкодування» й аналізу «живого тексту» — щоденникових записів та есеїв відомих українських письменників періоду перших місяців 2022 р., зібраних в антології «Війна 2022. Щоденники. Есеї. Поезія» і значною мірою увиразнених розділом поезії «Тут нема більше часу». Пропущені крізь призму теоретико-засадничих підвалин людського буття, зокрема крізь призму філософської й літературознавчої феноменології, психоаналізу, філософії, антропології, зокрема літературної й літературознавчої також, ці тексти дозволили — крізь екзистенціали страху й надії — розкрити «багатозначність поняття досвіду» (В. Кебуладзе), набутого / прирощеного під час проживання війни.

Ключові слова: війна, міграція, нова чуттєвість, страх, надія, досвід.

Актуалізація й обґрунтування міждисциплінарної проблеми. У час, коли ми всі солідаризовано набуваємо *досвід* проживання новочасної мілітарної реальності, яка, окрім видимих зовнішніх чинників, розгортає «новий горизонт» самопізнання й самоосмислення, важливо зрозуміти явні й приховані сенси того, що з нами відбувається. Оскільки існує фаховий і просто людський запит на наукове зондування й осмислення сучасної ситуації з погляду не тільки психоаналізу, а й більш широкої перспективи, доцільною видається спроба узлагодити антропологічно-екзистенційні й філософсько-антропологічні спостереження в одну більш-менш струнку й логічну структуру, вписану в актуальний історико-екзистенційний контекст. Адже *страх* — це надзвичайно сильна психологічно-тілесна емоція, яку ми зазвичай не виносимо «на публіку», тамуючи в собі її негативний руйнівний потенціал. Здебільшого під *страхом* розуміють суб'єктивний стан, у якому опиняється людина, відчувши, як у ній, за визначенням З. Фройда «розвивається страх» (Лекція 25: Страх) (Фройд, 1998, с. 400). Він природньо індукується відчуттям небезпеки, присутності чужої «сили» й вступає у суперечність із бажанням. З. Фройд був твердо переконаний, що «проблема страху — це вузловий пункт, у якому сходяться найрізноманітніші й найважливіші питання, загадка, розв'язок якої може яскраво висвітлити все наше психічне життя» (Лекція 25: Страх) (Фройд, 1998, с. 709). Тож у фокусі дослідження зафіксованих у non-fiction літературі та поетичних медитаціях — «вихлюп» підсвідомих реакцій людини, котра потрапила в незвичні обставини, супроводжувані стресом, тривогою, переживанням втрати безпеки й, усупереч цьому,

© Л. Тарнашинська, 2026

Ліцензовано за CC BY 4.0

ISSN 2311-259X

не втратила сподівання / надії на подолання труднощів,

Метою розвідки є спроба аналітичного розгляду проблеми адаптації людини до різкої зміни реальності, а саме: як (через які психологічні механізми) проявляла себе емоція *страху* на початку повномасштабного вторгнення північних сусідів на територію України та як вдавалося її долати різним людям у різних геолокаціях (на загроженій території та в евакуації у безпечні місця). І головне: як і в чому вдавалося знаходити протидію страхові й тривозі. Найдоречнішим ілюстративним матеріалом для розкриття основних теоретичних тез дослідження, зокрема, як насправді проявляється в людині / суспільстві *страх*, як індивід може довіряти своїй внутрішній, зазвичай необґрунтованій *надії* й безстрашно зазирати в майбутнє, «опрацьовуючи» при цьому набутий *досвід* (як і закарбований у свідомості, так і новий, щойно «прожитий» на зовнішньому і внутрішньому рівнях) виявилися ego-документи й non-fiction (щоденникові записи та есеї), а також поетичні твори, написані українськими письменниками в перші дні повномасштабної російсько-української війни як перша реакція на цю агресію північного сусіда з його імперським світоглядом і геноцидним мисленням.

Методологічне підґрунтя дослідницької роботи. Для вироблення опитики дослідження психологічних реакцій травмованої людини усвідомленням перебування у кластері війни (безпосереднього перебування на загроженій території, в еміграції або ж у статусі переселенця) доцільно було узлагодити психоаналітичні, антропологічно-екзистенційні й філософсько-антропологічні спостереження в одну стрункy й логічну структуру, що дала б можливість проаналізувати й виопуклити проблеми нон-фікшн літератури, яка дає моментальну реакцію на трагічну подію й спонукає до пересмислення й переоцінки багатьох нібито досі відомих речей, насамперед, чим же насправді є *страх*, за яким алгоритмом він розгортається, що насправді дає нам *надію* і в які філософські чи метафізичні шати вона вбирається у полі нашої свідомості.

О. Туренко зазначає, що психофізіологічне вивчення феномена *страху* бере свій початок із праць Р. Декарта, котрий вважав, що «природа страху <…> дуалістична і зумовлена, з одного боку, фізіологічними тілесними процесами (безпосередньо страх), а з іншого — психологічною діяльністю душі людини (“інтелектуальна тривога”)» (Див.: Туренко, 2006, с. 51). Таку вроджену особливість людини, як страх, досліджували також Ч. Дарвін, У. Кеннон, М. Арнольд, П. Мак-Лейн, Г. Лебон, К. Юнг; онтологічний статут страху доводили Г. Гегель, С. К’єркегор, М. Гайдеґґер, З. Фройд та ін.

Неодмінною умовою цього має бути інший концепт, розуміння якого приходить уже під час аналізу цих взаємопов’язаних понять. Такий своєрідний часопростір, що вбирає в себе ці та інші сильні й слабкі емоції, незалежно від того, яким чином їх адаптує свідомість, звісно, потребує поглибленого аналізу — на межі психології, антропології (саме вони вивчають тілесні й психічні прояви людського буття), а також філософії. Смислове поле взаємо-переплетення та взаємовіддзеркалення основоположних концептів цих дисциплін, їх вплив на «звучання» письменницького слова, дає зрозуміти, що феноменологія *досвіду* — конструктивний інструмент як «самостояння» людини, так і розвитку суспільства.

Наукова новизна дослідження. Йдеться не тільки і не стільки про аналіз задокументованих внутрішніх станів письменників як гострої реакції на стрес і раптове усвідомлення нової трагічної реальності, коли, кажучи словами Олександра Михеда, «Несвідоме пробивається крізь паволоку слів» (есей «Зелене місто») (Війна 2022, 2023, с. 316), а й спробу знайти механізми адаптації до нової реальності як неминучості та навчитися вибудовувати всередині неї нові сенси, неможливі (за філософією екзистенціалізму), без екзистенціалу *надії*.

Виклад результатів дослідження.

І. Страх як проєктивний часопростір надії.

Перша реакція на повномасштабне вторгнення ворога на нашу територію є особливо показовою для аналізу внутрішнього стану «людей лютого» (саме так — «Люди лютого» назвала свій поетичний цикл Наталя Ткачик): «*усі ми тепер люди лютого / люті і втомлені / друзки друзів виймаємо із грудей — легше не дихати / розкидало як не вибухами то закордонами й повенями, / але достобіса любові в нас хоч достолиха лиха*» (Війна 2022, 2023, с. 356). Волею долі втрапивши в смугу трагічних воєнних випробувань, змушені «*вісім років казати: в мене вдома війна / щоб нарешті прийняти: мій дім — це війна / її потяг повільний зі сходу на захід країни / у якому смерть життя перевозить*» — написала 13.03. 2022 р. Ія Ківа у циклі «Довга хода від серця до серця» (Війна 2022, 2023, с. 425).

Попри гостру реакцію на ще нібито неможливі вчора, а від 24 лютого 2022 року – більш ніж реальні воєнні події, письменникам не бракувало спостережливості й глибокого самоаналізу. «Тепер місцевість впізнаватимуть за воєнними шрамами. Наша топоніміка зміниться. <…> Спочатку я думав, що надто черствий для цієї війни. Тепер думаю, що надто вразливий», — записав у своїх щоденниках перших місяців війни «Ненавидіти по-справжньому — страшна річ» Артем Чапай (Війна 2022, 2023, с. 99). Ці зміни топоніміки увиразнила поетичним словом Наталя Ткачик: «*на тлі снігів мов шви на шкірі породіллі / окопи і рови а в них сини сини*…» (Війна 2022, 2023, с. 356). Дві тези-спостереження Артема Чапая — топонімічна й психологічна — не

ISSN 2311-259X

два вектори й тим більше не полюси воєнної реальності, а промовисті маркери взаємопов'язаності зовнішнього й внутрішнього її контекстів. Де друга — психологічна — проявляється через першу: рани / шрами війни (топонімічні, фізичні) формують нову чуттєвість, вразливість, якої доти ми не знали. І першою емоцією тут варто назвати екзистенціал *страху* — «страху невизначеності перед волею Долі та жах смерті» (Туренко, 2006, с. 140).

Виводячи етимологію слова *страх* (Angst) — angstiae, Enge («тіснява», «тиск»), З. Фройд пов'язує його перший досвід із актом народження і називає природу цього феномена токсичною (Фройд, 1998, с. 548). Оскільки це «базова складова філогенезу людини», яка «пронизує базові фізіологічні потреби і водночас існує зовсім окремо в чуттєвому світі їх природного існування» (Туренко, 2006, с. 38–39), вона визначає поведінку людини в усіх соціальних й особистісних ситуаціях, надто травматичних і трагічних. Тому антропологія війни в усіх її проєкціях не може бути проаналізованою без феномена трансцендентального *страху*, який бере витоки від світовідчуття далекої епохи античності з її відчуттям, що «вирішальне значення для започаткування війни мав розподіл світу у свідомості на "свій" — "чужий"», і ця бінарна опозиція, яка виникла «внаслідок "тертя" первісних спільнот», призводила «до поділу на "ми", які завжди "люди", і "вони" — "не зовсім люди, "звірі"», де «ми» в свідомості «первісної спільноти» — все, варте обожнювання, «предмет культу», а «вони» — завжди «таїли небезпеку, були предметом ненависті, прокляття й агресії, винуватцями усіх негараздів», як на це вказує у своєму дослідженні природи *страху* О. Туренко (Туренко, 2006, с. 132–133). Таке розмежування в уяві / свідомості й закладає базову емоцію *страху*, яка, як афективний стан, як функція реакції характеризується, за З. Фройдом, підвищеною сенсорною чутливістю і моторним напруженням, названим *готовністю до страху*, і може мати два виходи: це або «*розвиток страху*, коли повторення давнього травматичного переживання обмежується, відіграючи роль сигналу, а далі реакція вже пристосовується до нової небезпечної ситуації, закінчуючись утечею чи обороною; або ж давнина бере гору, сукупна реакція вичерпується розвитком страху, і в такому разі абсолютно недоцільний нині афективний стан паралізує людину» (Лекція 32: Страх та інстинкти) (Фройд, 1998, с. 549). І тільки самовладання й духовна загартованість дають можливість Ліні Костенко 17.03.2022 р. написати такі рядки: «*Сирени виють. А мені не страшно. / Хто не тікав, того не доженуть*» (цикл «Війна малює кров'ю акварелі») (Війна 2022, 2023, с 323).

Проте *страх* (на фізичному й психологічному рівнях) — це також відчуття болю, що емоційно окреслила Ксенія Харченко в есеї «Зайти в нове життя»: «*Ця війна вчить: іще більший біль завжди попереду. Сьогодні мені хочеться, аби війна забрала у мене вже все. Щоби більше не відчувати все нових рівнів болю*» (Війна 2022, 2023, с 301). А Ірина Цілик так і назвала свій есей: «Нестерпний біль цих чорних днів» (Війна 2022, 2023, с. 155). Попри це відчуття болю виникає питання: «*якщо мене не вбивають / чи маю право я / говорити із тими кого вбивають /на рівних / чи маю я право боліти / якщо не маю рани / скаржитись / якщо не маю втрати*», — запитує Ірина Шувалова й згодом поглиблює свої рефлексії: «*в тому минулому житті / навіть не знали / скільки сталевих сантиметрів болю / можна безперешкодно занурити / в наші м'які рожеві тіла*» (поетичний цикл «Історія спить і бачить сни») (Війна 2022, 2023, с. 383, 389).

Та навіть в особливо критичних ситуаціях людина зберігає здатність до самоаналізу, фіксуючи як свої тілесні відчуття (звичайний страх), так і психологічно «опрацьовані» відрухи душі («інтелектуальна тривога», за Р. Декартом), як це бачимо, зокрема, в щоденнику Катерини Міхаліциної «Ма, вставай, у нас війна»: *«3 квітня 2022. мої емоції заблоковано після першої паніки, яка прокинулася 24 лютого разом зі мною від доньчиних слів: «ма, вставай, у нас війна», щось клацнуло, і мозок вибрав заморозити емоції, щоб залишити мені здатність функціонувати: рухатися, підтримувати, говорити. Я не знаю, що станеться, коли вони «розмерзнуться», після всього почутого і побаченого, хай навіть лише на фото, але тим чіткіше в мозку пульсує зараз те, що вийшло на яв у Бучі та передмістях Києва — геноцид, геноцид, жодних інших слів та означень для цього нема…». І тільки розум, запрограмований на контроль і самоконтроль, здатний керувати повсякденними діями: « …але таки встану і піду робити, що маю, бо це вибір без вибору, щоб залишитись при глузді»* (Війна 2022, 2023, с. 58–59).

У таких обставинах народжувалася нова чуттєвість, що попервах тяжіла мало не до оніміння / заціпеніння — апогей такого афективного стану душі зафіксував Олександр Михед: *«Нас поховано в Бучі. / Мертві більше не страждають. / Живі більше не відчувають»* (Війна 2022, 2023, с. 317).

Тож амплітуду реакцій на трагічну реальність можна охарактеризувати так: від сприйняття й самоосмислення — до уявного відторгнення й повного заперечення свого нового статусу, як це сформулювала категоричною назвою свого есею «Це не можу бути я» (Війна 2022, 2023, с. 271) Катерина Бабкіна. Окрім психофізіологічних маркерів *страху,* в критичних умовах проявляються також чисто фізичні, тілесні, спроєктовані у письменників на творчий процес. Так, Ірина Вікирчак в есеї «П'ятдесят днів без голосу» окреслює свою реакцію на стрес / страх як заціпеніння, втрату голосу: *«… Думала, напишу*

ISSN 2311-259X

вірша, вірші — це терапевтично, але й тут із тріском провалилася й відкрила щось неочікуване — пишуться тільки англійською, бо ж розповідати треба світові про те, що діється, Принаймні віршами. Тільки віршами. Хоча б — віршами. Я ж працюю зі словами, з літературою, я ж щодня говорю кількома іноземними мовами, це ж мій обов'язок — аналізувати, розповідати, коментувати. А я не можу. Мовний параліч. Внутрішнє заціпеніння. Що там казав Адорно про поезію після Бучі й Маріуполя? Та чи маю я взагалі право про цю війну говорити, не перебуваючи у ній фізично?» (Війна 2022, 2023, с. 267).

А Мар'яна Савка в поетичному циклі «Поміж долонями» наче увиразнює ці рядки, апелюючи, власне, до письменницького натхнення: «*Що змінилося, сестро? / Куля повітряна /стала свинцевою. / Метафора — мертвою*» (Війна 2022, 2023, с. 376).

Показово, що попри рядки Олени Степаненко «*Тут нема більше часу*», винесені в назву поетичного розділу цього видання, насправді *страх* (як, власне, й надія) має свій *часопростір*: він розгортається від наступного дня до далекого майбутнього, від рідного дому до далекої чужини, і ми його відчуваємо за допомогою різних маркерів: як зовнішніх, так і внутрішніх, а також ірраціональних передчуттів. *«Лягала спати в страху, що можу довідатись завтра»*, — зафіксувала 14 березня 2022 р. в своїх щоденникових нотатках під красномовною назвою «Здається, що з тіла витікає життя» Анастасія Левкова (Війна 2022, 2023, с. 77). А Мар'яна Савка в поетичному циклі «Поміж долонями» чітко провела демаркаційну лінію: *«все розділено / на до і тепер / на захід і схід / на праву і ліву долоню/які не зустрічаються / хіба зрідка / коли стискаються з відчаю»* (Війна 2022, 2023, с. 375). Інший часопросторовий полюс *страху* прокреслила Вікторія Амеліна в есеї «Деокупація майбутнього, або Ненаписаний текст для фестивалю на Донеччині»: *«Ми хотіли не боятися планувати на багато років уперед, не боятися мріяти й починати довгі проєкти. Наприклад, проєкт перетворення спотвореного совєтською владою селища на європейське містечко, відоме своїми фестивалями та мистецькими заходами»* (Війна 2022, 2023, с. 293).

У станах афекту свідомість нерідко фіксує нібито зупинку ч*асу*, як це й віддзеркалила у циклі віршів під назвою «Потім зник час» Олена Степаненко: «*спочатку в крамниці не було / борошна круп і хліба / йогуртів молока / потім зник час / що за день починається*?» (Війна 2022, 2023, с. 418). Це відчуття приходить від раптового потрясіння, сильних емоцій, проте воно зовсім не деструктивне, як можна було би думати, бо насправді розгортає глибокі сенси про переосмислення людиною свого життя, її духовне (пере)народження, як це змалювала в поетичному циклі «Поміж долонями» Мар'яна Савка: «*часе зупинений / нас немає вчорашніх / і завтрашніх / ми загублені / поміж долонями / які розтиснути / уже неможливо*» (Війна 2022, 2023, с. 376). І якщо у цих рядках відчувається свідома чи інтуїтивна апеляція до ліній на долонях, що визначають долю (чи й фатум), тобто страх часозникнення сусідить тут із надією, то в циклі віршів воїна ЗСУ Анатолія Дністрового «Це трапилось не назавжди» час ніби зник, або, точніше: знерухомів: «*тут нема більше часу / ні звірів / ні люду / ні танків / відступає тривога / і спогади мов міражі*» (Війна 2022, 2023, с. 460), хоча й тут «зникомий час» не «зникає» даремно, а символічно відкриває простір спогадам, нібито викликає в уяві терези, на яких «зважується» минуле / теперішнє. Своєрідно й до певної міри символічно описує такий часопростір, наповнений новим буттям та «інтелектуальною тривогою», як трансформовану / адаптовану функцію пам'яті, Ірина Вікирчак у вже згадному есеї «П'ятдесят днів без голосу»: *«Недавно мені довелося замінити ноутбук на новий, і він без кириличної клавіатури. Виявилось, вона мені й не потрібна: достатньо видихнути, заплющити очі й довіритися пам'яті, щоб писати українською без зазначених на клавіатурі літер. Так само і з простором: я видихаю, зосереджуюся і так само легко й звично пересуваюся моїми містами — Львовом, Києвом, Вінницею, Одесою, Заліщиками, але також Вроцлавом, куди переїхало багато українських матерів із дітьми, бо останні п'ятдесят днів моє внутрішнє життя протікає саме там»* (Війна 2022, 2023, с. 269).

Усі ці чуттєві скалки психологічної мозаїки, що витворює новий часопростір, концентруються в глибокому відчутті, хоча й забарвленому в згаданих щоденниках Артема Чапая легким сумнівом, спроєктованим на фізіологічні закономірності: *«Може, це від недосипання, але здалося, що ми опинилися в часі й місці, коли від нас буквально залежить майбутнє планети. Вартові галактики»* (Війна 2022, 2023, с. 87).

Звісно, одне «обличчя» має *страх* у тих, хто з-поміж двох можливостей вибрав право — попри всі загрози життю — залишитися в рідному домі, й зовсім інше «обличчя» має страх у тих, хто мігрував у безпечний життєпростір — у межах рідної країни або ж за кордон. Такий «дволикий Янус» страху потребує, звісно, аналізу відповідного контексту з усіма його відомими й невідомими «горизонтами очікувань», що часто обертаються «неочікуваним», непередбаченим, яке треба пережити, адаптувавшись до нового повсякдення. У першому випадку — це незаперечна загроза життю й постійне, як сформулювали б філософи, «тривання у напрузі», очікування реальної небезпеки від *чужого* як реального *ворога*, у другому — це складна траєкторія співжиття / пережиття обіч тебе *чужого* як *іншого* й адаптивні форми взаємодії з ним.

ISSN 2311-259X

Тож виникає закономірне запитання: що можна антитезно протиставити цій руйнівній для людської психіки емоції *страху*? Олег Коцарев у поетичному циклі «Музика дивується» прямо апелює до визначального питання: треба чи не треба?: «*За що хапатись? Може, за те, як тіні невпинно і непереможно / їздять твоїми структурами/світе, самшите? / Чи і не треба хапатись. / мовчазний, багатомовний світе самшите*» (Війна 2022, 2023, с. 455). Хіба тільки якусь метафізичну силу віри у світле майбутнє. Тоді як простежити цю ламану лінію між *страхом / надією* — так саме *надією*, бо ці екзистенціали (*страх* і *надія*) — попри свою антитезність — ідуть у парі, вони фактично нерозривні, як два крайні полюси: життя і смерть. А між ними зазвичай стоїть горе, про що пише Юлія Мусаковська: «*Несу наше горе у сповитку / велелюдною вулицею. / Горе надсадно кричить.... Горе горне мені до грудей / гаряче чоло. / У горя в очах тисячі / розтерзаних нас. Тут і зараз. / Кричи, моє горе, кричи»* (цикл «У горя в очах») (Війна 2022, 2023, с. 405).

Попри те, що «*час у горлі стоїть як зіпсутий годинник історії / і вкривається пилом змарнілих життів*» (поетичний цикл Ії Ківи «Довга хода від серця до серця») (Війна 2022, 2023, с. 424), крізь страх, біль утрат, непроминальну тривогу прориваються обнадійливі слова Мар'яни Савки (поетичний цикл «Поміж долонями»): «*Заспокойся, не бийся як риба об лід, / не терзай себе, не істери / Ти зробила усе, що могла, просто світ / в чорну прірву летить згори. / Навіть там, де життя западає у тлін, / є надія, хоча й крихка*» (Війна 2022, 2023, с. 377). Їх доповнюють рядки Катерини Міхаліциної (поетичний цикл «Я живу на війні»): «*і я навчу тебе, мамо, як дряпатись вгору/і як дивитись у небо із усмішкою / а не страхом*» (Війна 2022, 2023, с. 367). Щоб зрештою з'явилася віра, покликана до життя відчуттям згуртованості, як це зафіксувала Юлія Мусаковська (цикл «У горя в очах»): «*Бачиш усе чітко, відчуваєш цю незникомість. / Не роз'єднають цих рук, голосів суцвіття; / не розірвуть ланцюга наших сполучень, / не розіб'ють залізного купола віри*» (Війна 2022, 2023, с. 408).

Ідеться загалом про те, щоб знайти адекватну мову «вираження» внутрішнього стану людини, що перебуває всередині межової ситуації, тобто «поміркувати», кажучи словами П. Рікера, «над тривогою нинішнього часу»: «Хай навіть тільки для того, щоб говорити мовою його стурбованості» (Рікер, 2001, с. 325). Говорити «мовою стурбованості» — це, власне, про нову чуттєвість, спровоковану умовами розпаду усталеного світопорядку загалом і впорядкованого традиціями, цінностями, звичками повсякдення — зокрема. Її основним відчуттям є втрата звичного атрибутивного, часто й топонімічного, а також психологічного «рельєфу» та звичної точки опори. Попри те, що поліфонічна реальність нового світу, де з одного боку — катастрофізм, а з другого — потреба узлагодити хаос бодай у площині повсякдення (десь на межі сюрреалізму, коли точиться збройне протистояння й тривають постійні обстріли, і водночас не втрачають актуальності як службові й побутові обов'язки, так і масові культурно-розважальні події тощо), у центрі художнього слова залишається екзистенційний світ переживань окремої людини зі змінними ціннісними величинами, коли набувають особливої ваги етика нового співжиття, емпатії, солідаризованості, переоцінки звичного й прийняття нового, неочікуваного, хоч би яким моторошним воно не видавалося. Тут задіяна й естетика тактильного, сенсорного, звукового, тілесна інтуїція, естетика незвичного ритму життя, як-от вібраційний ефект, тобто періодизація, тривалість пауз між тривогами / обстрілами, їх досяжна гучність тощо, а також і несподівана радість взаємопідтримки, розширення власних кордонів сприйняття та ін. Адже тільки в таких умовах співпереживання відступають *страх* (а ще жах, агресія), долається втома й внутрішня вичерпаність, втрата ціннісних орієнтирів (а також холод, відсутність електрики, інтернету тощо) і зберігається людяність як основна антропологема цивілізації, запорука її не-загибелі. Нова чуттєвість з її граничною афективністю, незрідка неочікуваною парадоксальністю — це й спосіб і специфіка сприйняття нової реальності, і шлях самопізнання — себе й світу, і індивідуальна відповідь цьому світові на накинуті ним травматичні трансформації. Тобто вона проявляє себе як несподіване джерело опору загрозам і обставинам, коли всупереч усьому приходить відчуття, сформульоване Юлією Мусаковською рядками вірша «Працювати, не підіймаючи голови»: «*Ми — стеблини, що звиті в тугий канат, / ми — ріка, що звучить як одна струна. / Ми — мурахи і велетні водночас, / нам ще небо втримати на плечах*» (Війна 2022, 2023, с. 407). Звісно, вразливе травмоване «Я» виробляє постулати нової чуттєвості небезболісно, розуміючи їх як нові етичні виклики в екстраординарних умовах. У цьому просторі повсякчасного пошуку *себе нового / іншого* в *новому світі* доти незвіданого пережиття відбувається вибудовування нових контекстуальних сенсів, що допомагають долати його розірваність і фрагментарність.

Усі наші поривання, переживання, переосмислення, набуті властивості, адаптивні «ключики», власне, внутрішні й зовнішні дискурси нашого буття, витворюючи криву людського саморозвитку, заради чого ми й приходимо в це життя — власне для самореалізації й самостановлення через труднощі й випробування, вбирає в себе *досвід* — як

ISSN 2311-259X

темпорально напружене поле людського буття. Німецький історик, теоретик історії понять Р. Коззелек зазначає, що «досвід є минулим, дійсним у сучасності, події якої вкарбовані в неї та можуть спливати в пам'яті. І раціональні напрацювання, і несвідомі типи поведінки, присутність яких у знаннях не є необхідністю, рівним чином об'єднуються в досвіді», додаючи до цього, що в будь-чиєму досвіді «завжди міститься та зберігається чужий досвід» (Коззелек, 2005, с. 355). Учений логічно пов'язує досвід із «горизонтом очікувань», і зазначає: «Очікування, що ґрунтуються на досвіді, якщо вони справджуються, не можуть нікого здивувати. Здивувати може лише те, чого не чекаєш: тоді доводиться мати справу з новим досвідом» (Коззелек, 2005, с. 358). Очікування, за Р. Коззелеком, також пов'язані з особистістю й водночас є надсуб'єктивними, очікування теж плекаються в сьогоденні, тобто «є осучасненим майбутнім, вони спрямовані на те, «чого поки що немає, на те, що не стало надбанням досвіду, неосвоєне ним. Надія і страх, бажання й воля, стурбованість, але й раціональний аналіз, рецептивне споглядання чи цікавість — усе це входить в очікування, є його конститутивними елементами» (Коззелек, 2005, с. 358). Учений зазначає, що *досвід* і очікування, попри те, що існують в теперішньому часі «як два боки однієї медалі», не є «симетричними комплементарними поняттями, котрі, як у дзеркальному відображенні, співвідносять між собою минуле та майбутнє» (Коззелек, 2005, с. 358). Навпаки, він наголошує на тому, що *досвід* і очікування є «способами буття, що дають можливість провести різницю між ними» (Коззелек, 2005, с. 358).

Оскільки раніше, до війни, ми переживали досвід на зовсім інших, переважно повсякденно-побутових рівнях, в індивідуальному розрізі взаємодії з людьми й безпечним, доволі прогнозованим світом, обрій *надії* сягав якихось індивідуальних планів, задумів, реалізацій. Тектонічні зміни, що відбулися останніми роками на мапі світу, включно з війнами та мілітаризацією суспільств, зазвичай не вкладаються у «скарбницю» *досвіду* прожитого життя, перенесеного з минулого в сучасне, оскільки від завершення Другої світової війни минуло понад вісімдесят років, до того ж той давній досвід був зовсім іншим, хоча обидва їх також пронизували *страх* і *надія* (Див.: Тарнашинська, 2023). Хіба зринають спогади покійної бабці, вісімнадцятирічної остарбайтерки в Німеччині (поетичний цикл Ірини Шувалової «Історія спить і бачить сни»), чиї історії нагадують авторці сни (Війна 2022, 2023, с. 384–387). Тобто на наших очах відбулося «руйнування традиційного простору людського досвіду» (Коззелек, 2005, с. 69), і *досвід* минулий не може дзеркалити у *досвіді* теперішньому повною мірою. Отже, *страх*, який ми нині переживаємо й осмислюємо як нову чуттєвість, це наш *новий досвід*, оскільки навряд чи хтось із нас очікував повномасштабну, та ще й таку жорстоку й тривалу війну. Тож кожен пережив і усвідомив руйнування сформованого попереднім досвідом «горизонту очікувань», що співвідносився з нашими планами на майбутнє у мирних усталених обставинах, і потребує того, щоб ми говорили про нього «мовою його стурбованості» (П. Рікер). Заохочувати до переосмислення ситуації нас може хіба одна закономірність, означена Р. Коззелеком: незалежно від того, чи є розвиток історії передбачуваним чи незвіданим, спільним залишається «руйнування традиційного простору» людського існування, «котрий досі вважався детермінованим минулим і в якому відтепер було здійснено прорив» (Коззелек, 2005, с. 69), який у цьому контексті логічніше називати катастрофічним розривом простору очікувань з усіма доти набутими буттєвими шаблонами самоусвідомлення й поведінки. Учений цитує вислів Й. В. Гете, що «накопичений досвід постає сфокусованим в одній точці, а той, що попереду, розтягується на хвилини, години, дні, роки і століття, а отже, подібне ніколи не здається подібним, бо в одному випадку бачиш перед собою ціле, а в іншому — лише його окремі частини» (Коззелек, 2005, с. 356). Виходячи з цієї тези, а також із нашого нового контексту війни, розтягнутої на понад 4 роки, бачимо нині ці «окремі частинки досвіду», однією з яких і є нова чуттєвість, що визначається, зокрема, фактором *страху* як поруйнованого «горизонту очікувань». Це зрозуміло також з огляду на те, що *страх* є потужною захисною, базовою реакцією людини в ситуації загрожености й тривоги, тож неконтрольованою, спонтанною, адже виражається не тільки словом, а й мовою тіла, коли невимовлене вербальне віддзеркалюється через тілесне, мало контрольоване, а тому завжди залишається надзвичайно потужною емоцією. Приклад такої символізації внутрішнього через зовнішнє (тут, зокрема, уявне) передає фраза Олександра Михеда: «*Моя подруга після багатьох років життя в Києві повернулася до рідного Львова. Каже, психологічну травму видно, немов фізичну рану з рваними краями*» (Війна 2022, 2023, с. 315). З цього погляду маємо підстави говорити не просто про *страх* як базову емоцію, а про *презумпцію страху* (згідно з відомою тезою «Бий або втікай»), переборення якого є, як сказав би й у цьому випадку П. Рікер, «началом мужності жити в історії» (Рікер, 2001, с. 99), оскільки сама історія, особливо в часи сутнісних трансформацій, «на відміну від буденності, постає в персоналістичному аспекті як хроноструктура людської долі, пасіонарний процес розвитку людської особистості та здійснення її покликань» (Кримський, 2003, с. 225).

Тож неможливо заперечити факт, що *страх* є однією з моделюючих емоцій, без яких

ISSN 2311-259X

неможливо «відбутися в історії», особливо в часи трагічних подій. Саме у цьому ракурсі особливого значення набуває різновид страху марних зусиль: «*Входить під шкіру отруйним кліщем / страх, що ця втрата даремна була*», означена Мар'яною Савкою (цикл «Поміж долонями») (Війна 2022, 2023, с. 378). З іншого боку, ця мало контрольована емоція також є реакцією руйнівною, яка може паралізувати, позбавляючи вмикання логіки й здорового глузду. У контексті суспільного буття *страх* розвивається масово, тотально, відбувається наче поглиблення *страху реального,* тобто природного, раціонального, що постає як іманентна здатність людини до захисту перед небезпекою, в ситуації *очікування* (складається з суміші афекту страху й захисного інстинкту), *страхом невротичним, набутим* або *очікувальним страхом (невроз страху),* як це тлумачить З. Фройд. Такий *страх* моделюється у свідомості прокручуванням в уяві найгірших ситуацій «за аналогією» як «залишкове враження певної важливої події» (Страх та інстинкти. Лекція 32) (Фройд, 1998, с. 548), він має дистанцію, відстань розгортання, й у тоталітарних суспільствах модифікується, за аналогією до природних, у фобії соціального звучання. У контекстах суспільних *страх* має силу пандемії, «збудження страху» (З. Фройд) розповсюджується з неймовірною швидкістю через недомовлення, чутки, нагнітається засобами масової інформації тощо. При цьому особливої містичної потуги набуває якась нібито надприродна сила, адже енергетика свідомості, що перебуває в лещатах непевності й сумнівів, посилює відчуття напередзаданості як креативності зі знаком мінус, а спілкування з такими ж стривоженими й непевними у собі людьми посилює, за З. Фройдом, стан афекту. А вже страх індукується відчуттям небезпеки, присутності чужої «сили», і зазвичай вступає у суперечність із очікуванням і бажанням. Це цілком вписується у соціальну модель тоталітарного штибу, коли людина відчуває тиск (до того ж постійний, неослабний) на свою свідомість. Можна припустити, що в постколоніальної людини страх зберігається на генетичному рівні.

Проте треба зважати й на нашу національну адаптацію до емоції страху, якій сприяла багатовікова українська трагічна історія. Навіть культивований імперською ідеологією страх завжди долався в українців волею до свободи. Йдеться про те, що в «іманентно пограничних, "межових" обставинах національна психіка вимушено "напрацювала" свою *ментальну* "*захисну смугу,*" своєрідну "*філософію межової ситуації,*" де увиразнюються такі психологічні чинники, як готовність до захисту, відстоювання права на власну суверенність <…> При цьому неминуче оприявнюються *страх* як *фактор захисту…*» (Див.: Тарнашинська, 2008, с. 455). Тоді виникає закономірне запитання: а що може бути тим незаперечним фактором, що убезпечує людину воєнного часу, що перебуває фактично в межовій ситуації? І тут як рятівна думка спливає в свідомості філософська антропологема *надії* — те, що рухає людство загалом і окрему людину зокрема до майбутнього, до нового «горизонту очікувань». (згадаймо, що Богдана Романцова назвала свою публікацію «Щоденник надії»). І це навіть не буферна зона чи ментальне рятівне коло — це потужний антропологічний механізм, що формує здатність адаптуватися до нової реальності й не піддатися ментальному самознищенню — очевидно, навіть тоді, коли дуже важко інтегрується в поняття віри як абсолюту. Саме так, це наш внутрішній механізм, співпрацювати з яким ми мусимо самі — за посередництва — як би це не звучало пафосно чи наївно — філософії надії, яка завжди невіддільна від страху.

Проте в обох випадках вибору топологічного «сценарію» фокусом самопізнання й само-адаптації залишається засаднича антропологічна метаморфоза «Я як Інший». Адже, «переборовши свій страх, особливо страх смерті, особистість не залишається незмінною, вона заново переосмислює навколишній світ, несе в собі нові, ще не розкриті до цього моменту цінності людського буття» (Туренко, 2006, с. 135). Цьому сприяє також пережитий катарсис, що й пробуджує нове самоусвідомлення: це переконливе знання, що ми ніколи вже не повернемося до самих себе колишніх. Якщо новий досвід на етапі набуття обтяжує й напружує, то набутий, де задіяно всі механізми адаптації — через сприйняття / несприйняття, спротив / смирення, додає внутрішньої сили, нових варіативних можливостей і, думаю, самоповаги також. І в першому, і в другому випадку йдеться про рікерівську актуалізацію напруженого поля тривоги, з якої і виростає страх, проявляючи себе у різних іпостасях. Тут можна знову ж таки відчути продуктивну енергетику тези-максими П. Рікера: «Спізнати, щоб зрозуміти, зрозуміти, щоб подолати». До цієї максими вчений додає ще одну: «Зрозуміти свій час, не виходячи з нього, а йдучи назустріч сучасності його тривоги з глибини класицизму тривоги» (Рікер, 2001, с. 326). Він наче розкодовує відчуття Андрія Любки, вкладену у стислу тезу: «Ми живемо на мосту, де постійно свище вітер історії» (Любка, 2024, с. 112) — тут і апеляція до цивілізаційних зламів, і також до своєрідного мосту між топосами війни: між реальністю «тут, удома», й реальністю «там, поза домом».

Звісно, друга теза більш загальна, вона відкриває історичний вимір життя, нас же нині турбує / тривожить переважно екзистенція людини, її тривання у вимірі страху з проєкцією на надію як продуктивну філософську максиму. Не будемо вдаватися також до тез ученого про

ISSN 2311-259X

істинну й фальшиву тривогу, адже екзистенційні переживання завжди є істинними, глибинними, вони дають людині можливість пізнати і саму себе, і екзистенційну наповненість часу, який і приніс такі переживання, або ж горе в усій його повноті. «Особистість — це морально самокерована система, результат свідомого вибору людиною свого власного образу» й при цьому вона «здійснюється як трансформація зовнішнього світу у внутрішній» (Кримський, 2003, с. 36) — цей складний процес С. Кримський образно характеризує таким чином: «…особистість виявляється персонажем всесвітньої драми світу» (Кримський, 2003, с. 36), — і саме такий «персонаж», якщо він є письменником, покликаний народжувати персонажів художнього тексту, суголосних трансформаціям трагічної доби, яку Ліна Костенко окреслює промовистими рядками: «*І весь цей діалог цивілізацій, /де бомба як останній аргумент. / Політики, учеплені за владу. / Глобальний світ, залежний від нікчем*» (цикл «Війна малює кров'ю акварелі») (Війна 2022, 2023, с. 324).

Тож насамперед ідеться про творення «образу себе» (ось тут і відіграють особливу роль ego-документи), а вже затим — через сутнісну трансформацію — творення нового художньо-образного «зліпка» чи радше відбитка актуального повсякдення з усім його калейдоскопом формотворчих чинників. У цьому смисловому контексті розглянемо два ракурси теми, які ці смисли розкривають кожен по-своєму — при спільних засадничих поняттях граничної / межової ситуації. Це потребує певного уточнення: «*Граничне буття або буття-на-межі може бути визначене як вихід за межі буденності з її гармонією у дисгармонійні стани», при цьому «замкненість у граничному бутті може бути надзвичайно небезпечною для особистості» — воно насправді є «лише переду-мовою іншого буття», оскільки бути «на межі для людини означає ставати. Ставати <…> **кимось іншим***» (Хамітов, 2000, с. 176).

«*Ми залишили житла, а в них — серця,/ або ж дому тримаємось до кінця, / поміж рідних стін, чотирьох кутів / там збувається все, що лиш ти хотів. / Наші вічні предки з глибин землі/ зупиняють удари, щоб ми змогли*» — так точно окреслює простір вибору Юлія Мусаковська в поетичному циклі «У горя в очах» (Війна 2022, 2023, с. 407).

Покликання

Війна 2022. (2023). *Війна 2022: Щоденники. Есеї. Поезія* (2-ге вид.). Видавництво Старого Лева, Центр Мєрошевського, Нова Польща.
Кебуладзе, В. (2011). *Феноменологія досвіду*. Дух і Літера.
Коззелек, Р. (2005). *Минуле майбутнє: Про семантику історичного часу* (В. Швед, Пер.). Дух і Літера.
Кримський, С. (2003). *Запити філософських смислів*. ПАРАПАН.
Любка, А. (2024). *Війна з тильного боку.* Meridian Czernowitz.
Рікер, П. (2001). *Історія та істина* (В. Шовкун, Пер.). Видавничий дім «КМ Academia», Пульсари.
Тарнашинська, Л. (2008). «…Чи ідеал вічної Європи є нашим ідеалом?..» (до питання «інтуїтивної Європи» та «європейського месіанства»). В Л. Тарнашинська, *Презумпція доцільності: Абрис сучасної літературознавчої концептології*. Видавничий дім «Києво-Могилянська академія».
Тарнашинська, Л. (2023). *«Україна в огні». Війна 2022 крізь призму Довженка: 100 днів протиСТОяння*. Смолоскип.
Туренко, О. (2006). *Страх: спроба філософського усвідомлення феномена*. ПАРАПАН.
Фройд, З. (1998). *Вступ до психоаналізу*. Основи.
Хамітов, Н. (2000). *Самотність у людському бутті: Досвід метаантропології*. Гранослов.

References (translated and transliterated)

Froid, Z. (1998). *Vstup do psykhoanalizu*. Osnovy.
Kebuladze, V. (2011). *Fenomenolohiia dosvidu*. Dukh i Litera.
Khamitov, N. (2000). *Samotnist u liudskomu butti: Dosvid metaantropolohii*. Hranoslov.
Kozzelek, R. (2005). *Mynule maibutnie: Pro semantyku istorychnoho chasu* (V. Shved, Per.). Dukh i Litera.
Krymskyi, S. (2003). *Zapyty filosofskykh smysliv*. PARAPAN.
Liubka, A. (2024). *Viina z tylnoho boku*. Meridian Czernowitz.
Riker, P. (2001). *Istoriia ta istyna* (V. Shovkun, Per.). Vydavnychyi dim «KM Academia», Pulsary.
Tarnashynska, L. (2008). «…Chy ideal vichnoi Evropy ye nashym idealom?..» (do pytannia «intuityvnoi Yevropy» ta «yevropeiskoho mesianstva»). V L. Tarnashynska, *Prezumptsiia dotsilnosti: Abrys suchasnoi literaturoznavchoi kontseptolohii*. Vydavnychyi dim «Kyievo-Mohylianska akademiia».
Tarnashynska, L. (2023). *«Ukraina v ohni» Viina 2022 kriz pryzmu Dovzhenka: 100 dniv protySTOiannia*. Smoloskyp.
Turenko, O. (2006). *Strakh: sproba filosofskoho usvidomlennia fenomena*. PARAPAN.
Viina 2022. (2023). *Viina 2022: Shchodennyky. Esei. Poeziia* (2-he vyd.). Vydavnytstvo Staroho leva, Tsentr Mieroshevskoho, Nova Polshcha.

Liudmyla Tarnashyska
Shevchenko Institute of Literature of the NAS of Ukraine, Ukraine

THE PRESUMPTION OF FEAR AS A PROTECTIVE FACTOR: BETWEEN EMOTION AND HOPE (A Philosophical-Anthropological Reflection on the Experience of a New Sensibility in Literature at the Beginning of the Full-Scale War)

The study examines the pressing issues of individuals' psychological self-perception and their philosophical and existential reappraisal of their place in the world under the conditions of Russia's full-scale war against Ukraine. This war has forced Ukrainians to make life-defining choices: whether to remain in their homes, relocate to safer regions within the country, or seek

ISSN 2311-259X

refuge abroad. The underlying emotion that shapes such decisions in extreme circumstances is fear. As a fundamental human emotion, fear profoundly influences behaviour and stimulates an intensive process of inner reflection aimed at preserving one's sense of self, ensuring survival, sustaining hope, and finding reliable points of existential support.

The aim of this study is to provide an interdisciplinary analysis of fear as a conceptual and constitutive emotion of human behaviour, while also identifying and substantiating a viable counterforce to this basic affective response. Such an effective worldview-based antithesis is hope, understood as an existential of human existence. Hope not only alleviates inner tension in liminal situations but also enables individuals to discover new meanings of life within the altered architecture of the present and to project their existence, however tentatively, into the immediate future. As an existential category, hope thus functions as a sustaining emotion essential for human survival under extreme circumstances, particularly in the context of the twenty-first-century Russian–Ukrainian war.

The study draws upon the foundational ideas of psychoanalysts (most notably Sigmund Freud), philosophers (Serhii Krymskyi, Vakhtang Kebuladze, Gabriel Marcel, Paul Ricœur, Nazip Khamitov, among others), Reinhart Koselleck's conceptual history (Begriffsgeschichte), and related theoretical approaches. These perspectives constitute the methodological framework for interpreting and decoding the "living text" of diaries and essays written by prominent Ukrainian authors during the first months of 2022 and collected in the anthology *War 2022: Diaries. Essays. Poetry*. The volume is further enriched by its poetry section, There Is No More Time Here. Read through the lens of the fundamental theoretical paradigms of human existence — including philosophical and literary phenomenology, psychoanalysis, philosophy, anthropology, as well as literary and literary-critical anthropology — these texts make it possible to explore, through the existential categories of fear and hope, what Vakhtang Kebuladze has termed the "multivalence of the concept of experience," that is, the experience acquired and transformed through living the reality of war.

Keywords: war; migration; new sensibility; fear; hope; experience.

Стаття надійшла до редколегії 19.08.2026
Прийнято до публікації 20.10.2026
Опубліковано 30.10.2026

ISSN 2311-259X

https://doi.org/10.28925/2311-259x.2026.3.8
УДК 81'25:811.111:811.161.2'422

Олексій Дейкун
Навчально-науковий інститут філології
Київського національного університету ім. Т. Шевченка
бульвар Тараса Шевченка, 14, Київ, 01601, Україна
https://orcid.org/0000-0001-7363-4811
oleksii.deikun@knu.ua

Петро Дейкун
Ніжинський фаховий коледж НУБіП України
вул. Т. Шевченка, 26, Ніжин, Чернігівська обл., 16600, Україна
https://orcid.org/0009-0001-5128-9030
pdeykun@ukr.net

ЛІНГВОКУЛЬТУРНИЙ КОМПОНЕНТНИЙ АНАЛІЗ У ПЕРЕКЛАДІ: ЗАГОЛОВНА ПОЗИЦІЯ ПРИВЕРНЕННЯ УВАГИ

Актуальність теми зумовлена необхідністю залучення методу лінгвокультурного аналізу в перекладі, зокрема на прикладі мовних засобів у позиції привернення уваги в англійськомовних заголовках новинного вебсайту BBC News та їх відтворених українських аналогах на BBC News Україна впродовж 2020–2026 рр., що є предметом розвідки. Позиція привернення уваги (привертальна) є першою з трьох у будь-якому новинному заголовку, слугує для захоплення уваги читацьких авдиторій і почасти може поділятися на дві субпозиції, зокрема первинну та вторинну. Новизна дослідження — в аспекті перекладу позиції привернення уваги заголовків обома мовами містять від одного до трьох і більше компонентів, що визначається читацькими потребами / картиною світу або ж стилістичною / риторичною доцільністю.

Одному компоненту в оригіналі може відповідати один компонент у перекладі, якщо позначено ті самі референти; два компоненти, якщо задіяно метонімічні відношення в межах ціле-частина; три компоненти, якщо використано акцентування на деталях інциденту; чотири компоненти, якщо залучено цитати; мультикомпонентність, якщо введено первинну позицію привернення уваги.

Двом компонентам в оригіналі може відповідати один компонент у перекладі, якщо задіяно метонімічні відношення в межах частина-ціле; два компоненти, якщо вдаються до еквівалентного відтворення, модуляції чи узагальнення; три компоненти, якщо уточнюють кількість референтів; чотири компоненти і мультикомпонентність, якщо залучено тематичний класифікатор, речення чи цитату як первинну позицію привернення уваги.

Трьом компонентам в оригіналі може відповідати один компонент у перекладі, якщо вилучено характеристику референта або тематичний класифікатор; два компоненти, якщо вилучено оніми; три компоненти, якщо вдаються до еквівалентного відтворення, модуляції або узагальнення; чотири компоненти, якщо застосовують конкретизацію термінів; мультикомпонентність, якщо введено первинну позицію привернення уваги. Використання мультикомпонентности одночасно в оригіналі і в перекладі є вкрай рідкісним явищем і може охоплювати від чотирьох до десяти компонентів у позиціях привернення уваги заголовків обох мов.

Перспективи дослідження — залучення лінгвокультурного аналізу для вивчення компонентів оригіналу й перекладу в позиціях утримання уваги та спонукання до прочитання тексту.

Ключові слова: лінгвокультурний аналіз, компонент, заголовок, позиція привернення уваги, новини, BBC News, переклад.

Постановка проблеми. Заголовки медіатекстів традиційно перебувають у полі зору лінгвістичних досліджень (Кобзар & Потятиник, 2026). *Заголовок* розглядається як перша мовна одиниця, що концентрує в собі основну ідею та філософський зміст тексту, виступаючи медіатором, що активує когнітивні очікування (Токарєва, 2026). Іншими словами, заголовок є своєрідним концентрованим відображенням змісту тексту, його основної ідеї та інтенції автора (Грачова, 2026), напр.: *Woman suspected of Monaco bomb attack found dead in Ukraine* (BBC, 07.07.26) — *Підозрювану в замаху на Єрмолаєва в Монако знайшли мертвою в Україні. Нові деталі справи* (BBC Україна, 07.07.26). Також прагматична функція заголовка спрямована на формування певної емоційної реакції адресата і значною мірою визначає інтерпретацію подальшого тексту (Шахновська, 2026) на тлі конкуренції за увагу, метрик залученості та швидкости

© О. Дейкун, П. Дейкун, 2026

Ліцензовано за CC BY 4.0

ISSN 2311-259X

новинного циклу (Бойчук, 2026). Загалом заголовки виступають важливим елементом побудови зацікавлення через поєднання інтриги, емоційності й соціяльної ваги теми (Рахівська & Соломін, 2026).

Водночас у масмедія, особливо в політичних репортажах, заголовки слугують дискурсивними репрезентантами і виконують не лише інформативну, а й маніпулятивну функцію, часто подаючи події під таким кутом, що це впливає на громадську думку, політичний дискурс та розуміння державної політики (Havryliuk, 2026), про що можуть свідчити ці пари заголовків, напр.: *'Studio sex' and 'hitman threats': Insiders speak out about Diddy's 90s music empire — "Секс у студії і погрози вбивством": що відомо про музичну імперію P Diddy* (06 Feb 2025); або також пор.: *The body parts evolution still can't explain — Розмір має значення? Частини тіла, розмір яких еволюція не може пояснити* (04 July 2025).

В умовах інформаційного перевантаження сучасний читач часто ухвалює рішення про читання матеріялу саме на основі заголовка, тому його переклад потребує особливої точности та гнучкости, оскільки перекладач має не лише передати зміст оригіналу, але й зберегти його комунікативний, стилістичний та прагматичний ефект (Грачова, 2026). А втім, сучасні лінгвістичні праці майже не досліджують переклад англійськомовних заголовків українською, зокрема їхніх мовних компонентів у лінгвокультурному аспекті в новинному дискурсі, чим і клопочеться ця розвідка.

Мета дослідження — проаналізувати англійськомовні заголовки на вебсторінці BBC News та їх перекладені українські відповідники, зокрема компоненти, що заповнюють позиції привернення уваги назв текстів. **Завдання дослідження** — описати тематику сучасних новинних заголовків, висвітлити особливості позиції привернення уваги як ключової у назвах текстів, а також виявити і пояснити закономірности структурно-семантичної відповідности між компонентами позиції привернення уваги в оригіналі та перекладі.

Матеріял дослідження — 112 заголовків англійською з BBC News (*https://www.bbc.com/news*) та їхні українські аналоги на BBC News Україна (*https://www.bbc.com/ukrainian*) за 2020–2026 рр.

Методи дослідження. Стаття залучає низку методів, зокрема *індуктивний* — для знаходження і розподілення англійських і українських заголовків BBC News; *лінгвокогнітивний* та *описовий* — для пояснення особливостей перекладацьких операцій і мовних компонентів у позиціях привернення уваги; *контекстуальний* і *перекладацький* — для безпосереднього аналі-зування мовних компонентів у заголовках обома мовами.

Методологія дослідження традиційно охоплює лише два етапи: *відбірковий* та *кореляційний.* За відбіркового етапу відбувається переглядання новинного сайту BBC News Україна та віднаходження перекладених звісток про ключові закордонні події, напр.: *Блогерка вкрала дитинча вомбата у його мами. Це збурило всю Австралію* (BBC Україна, березень 2025 р, https://www.bbc.com/ukrainian/articles/cn52gw75qv4o), а далі відшукування оригіналу згаданого вище повідомлення на англійськомовній вебсторінці BBC News: *'For holding a wombat, thousands threatened my life'* (BBC News, березень 2025 р, https://www.bbc.com/news/articles/cm2d1x4ykvgo). У деяких випадках для віднайдення статті оригіналу та/або перекладу потрібно звертатися до окремих рубрик відповідних новинних сайтів BBC News, що висвітлюють політичні, економічні, технічні тощо питання, напр.: *Ukrainian vodka producers toast a rise in global sales* (20.04.23) — *Горілка замість водки. Як через війну світ переходить на український алкоголь замість російського* (20.04.23). За зіставного етапу порівнюють віднайдені заголовки, зокрема мовні компоненти, їхні кількість та особливості перекладу в позиціях привернення уваги, пор.: ***'Ketamine Queen'*** *sentenced to 15 years in Matthew Perry overdose death* (08.04.26) — ***"Королеву кетаміну" у справі про смерть Метью Перрі*** *посадили на 15 років* (08.04.26). У вищенаведених заголовках у позиції привернення уваги англійського заголовка є лише два компоненти *'Ketamine Queen'* на позначення засудженої, що продавала наркотики, тоді як український переклад має вісім компонентів *"Королеву кетаміну" у справі про смерть Метью Перрі*, що йменують і зловмисницю, і її кримінальну справу внаслідок висунення мовних засобів (трас-позиції) із кінця заголовка оригіналу *in Matthew Perry overdose death* до привернення в тлумаченні.

Аналіз останніх досліджень і публікацій свідчить, що сучасні лінгвісти вивчають розподілення уваги читачів у заголовках новин (Талавіра, 2026), заголовок як засіб привернення уваги авдиторії на соціяльній платформі "Інстаграм" (Терлецька, 2025), заголовок інформаційно-новинних медіяматеріялів як засіб клікбейту (Павлушенко, 2025), експресиви як засіб маніпуляції в заголовках новин на сторінках платформи «Ютуб» (Хлистун, 2025), а також прагматичний потенціял назв текстів (Кулик та ін., 2025). Утім у перекладацькому ракурсі все-таки не вистачає праць із вивчення відтворення заголовків, тоді як останні з них вивчають їх лексичні і граматичні особливості тлумачення українською та німецькою (Блоха, 2024), риторичний аспект відтворення англійськомовних заголовків українською (Moisenko, 2024), а також відтворення статей BBC загалом (Ковальчук & Штаєр, 2025).

Виклад основного матеріялу дослідження. Тематика заголовків новинних повідомлень обома мовами часто стосується того, що цікавить читацьку авдиторію та відповідає її ключовим потребам (Potapenko, 2021), зокрема політика, пор.: *Far-right candidate takes shock lead in Romania presidential election — Вибори у Румунії: лідирує критик допомоги Україні, за ним проукраїнська Ласконі* (25 Nov 2024); технології, пор.: *Apple banks on AI to boost sales of new iPhone 16 — iPhone 16. Apple робить ставку на ШІ, що ще у новому айфоні* (10 Sept 2024); культура, пор.: *Who will be the next James Bond? Speculation mounts after Amazon buys 007 — Хто стане новим Джеймсом Бондом? Інтрига від Amazon, яка придбала права на "Агента 007"* (22 Feb 2025); здоров'я, пор.: *Can two hours of strength training a week reduce the risk of dying early? — Силові тренування можуть зменшити ризик передчасної смерті. Як саме тренуватися* (03 June 2026), наука тощо, пор.: *Are 'heat spikes' becoming more common? — Чи почастішають пекельні хвилі спеки* (29 May 2026).

У межах розподілення уваги читацької авдиторії заголовки обома мовами фактично складаються з трьох ключових позицій: *привернення уваги читачів, її утримання* та *спонукання до перегляду повідомлення* (Potapenko, 2021), напр.: ***Katy Perry** goes Instagram official with Justin Trudeau — **Кеті Перрі** офіційно підтвердила стосунки з Джастіном Трюдо* (07 Dec 2025).

Позиція привернення уваги (привертальна) завжди розташовується на початку заголовків обома мовами, відіграє суттєву роль у фокусуванні уваги читацької авдиторії і відповідає її потребам (Potapenko, 2021), як-от безпековій, що є однією з базових, напр.: *Russia threatens more Kyiv strikes and tells foreign nationals to leave — Росія знову погрожує посилити обстріли Києва. Що відомо* (25 трав 2026).

В аспекті номінативного наповнення позицію привернення уваги заголовків обох мов часто заповнюють антропонімами на позначення знаменитостей, пор.: ***Trump** inserts himself into the centre of America's 250th birthday celebrations — Як **Трамп** перетворив ювілей США на свято імені себе — аналіз BBC* (02 June 2026); топонімами на позначення країн чи територій, пор.: ***China** says it is ready for 'any type of war' with US — **Китай** готовий до "будь-якого типу війни зі США". Як це розуміти* (05 Mar 2026); апелятивами, пор. ***Man** killed by train after escaping custody van — **Чоловік** утік від конвою дорогою з поліції до суду — і його збив поїзд* (28 May 2026); тематичними класифікаторами, що об'єднують статті на схожу тематику і зазвичай відокремлені двокрапкою (рідше — крапкою чи тире), пор.: ***Magnesium:** Can this 'miracle mineral' really help us sleep?* (25 Oct 2025) — ***Магній:** чи справді цей "чарівний мінерал" допомагає зі сном?* (26 Oct 2025); конструкціями тощо, пор.: ***Czech fake dentist** gave root canals after reading online instructions* (18 June 2025) — ***Фейковий стоматолог** два роки лікував пацієнтів за порадами в інтернеті* (19 June 2025).

Позиція привернення уваги заголовків також може мати дві субпозиції: первинну, що вказує на цитату, характеристику чи думки референта або ж обставини/деталі події; та вторинну, що власне називає цього референта, напр.: *'No one could have imagined the success of this sale': **The US public's frenzy** over Jackie O's possessions* (20 Apr 2026) — *"Ніхто не міг уявити такого успіху". **Як аукціон речей Жаклін Кеннеді** показав її шалену популярність* (21 Apr 2026). Зазвичай поділення позиції привернення уваги на дві субпозиції характерно саме для українського перекладу, що часто вдається до акцентування, напр.: *Toxic mushroom cook tells murder trial wild fungi have 'more flavour' — "У диких грибів такий насичений смак". Жінку судять за отруєння родичів лісовими ласощами* (03 June 2025), а також напр.: *'Poison seller' who sold toxic chemicals online to people across world admits aiding suicides — "Продавець смерті". Як чоловік продавав отруту самогубцям по всьому світу* (30 May 2026). А втім, в окремих заголовках оригіналу є також згадане розподілення на дві субпозиції на тлі його відсутности в перекладі, пор.: *'They ripped the best paintings out of their frames': The wealthy English heiress who stole art for the IRA* (27 Apr 2026) — *Англійська багатійка, яка організувала одне з найбільших пограбувань в історії* (03 May 2026).

Здійснений аналіз виявив, що позиції привернення уваги заголовків обох мов в аспекті перекладу можуть заповнювати різною кількістю компонентів залежно від потреб чи картини світу читацької авдиторії або зі стилістичних чи риторичних міркувань.

Один компонент в оригіналі — один у перекладі відбувається в разі заповнення позицій привернення уваги оригіналу варваризмами, що зберігають свою форму в тлумаченні з огляду на входження знань про них до української картини світу, пор.: ***Alexa** tells 10-year-old girl to touch live plug with penny* (28 Dec 2021) — ***Alexa** попросила дитину доторкнутися до штекера в розетці монеткою* (29 Dec 2021); абревіятурами-ініціялізмами, як-от найменуванням спецслужби, пор.: ***FBI** begins declassifying documents into Saudi 9/11 links* (12 Sept 2021) — ***ФБР** розсекретило частину файлів розслідування 11 вересня. Цього вимагали родичі загиблих* (12 Sept 2021); а також топонімом в оригіналі, якому відповідає антропонім у тлумаченні в межах їхніх метонімічних відношень, пор.: ***Russia** to pull troops back from near Ukraine* (22 Apr 2021) — ***Шойгу** заявив про відведення російських військ* (22 Apr 2021).

Один компонент в оригіналі — два в перекладі застосовують у разі вжитку англійського топоніма, що метонімічно позначає інші сутності в тлумаченні, як-от назву країни *Germany* в перекладі заступлено мовними

одиницями на позначення органів безпеки *німецькі спецслужби*, пор.: ***Germany*** *to spy on far-right AfD party, reports say* (03 Mar 2021) — ***Німецькі спецслужби*** *візьмуться за проросійську партію* (03 Mar 2021). Крім того, топоніми оригіналу в позиції привернення уваги можуть відтворювати прийменниковими структурами, які часто мають на меті уточнити місце події, пор.: ***Ukraine*** *displays destroyed Russian tanks in Kyiv* (20 Aug 2022) — ***На Хрещатику*** *буде парад знищеної російської техніки — фото* (20 Aug 2022).

Один компонент в оригіналі — три в перекладі примічаємо, коли в перекладеному заголовку додають первинну позицію привернення уваги, виокремлену в безособове речення для акцентування на певних деталях події чи інциденту, пор.: ***Germany*** *officially recognises colonial-era Namibia genocide* (28 May 2021) — ***Мільярд доларів. Німеччина*** *визнала геноцид в Намібії і виплатить компенсацію* (28 May 2021); або якщо привернення оригіналу, заповнене прийменниковою конструкцією і водночас тематичним класифікатором, перекладають та фактично заміщують одиницями з іншої позиції заголовка, пор.: ***In pictures****: Extraordinary photos from the Queen's funeral* (19 Sept 2022) — ***Похорон королеви Єлизавети*** *— фото гостей* (19 Sept 2022).

Один компонент в оригіналі — чотири в перекладі зауважено, коли позицію привернення уваги оригіналу заповнено антропонімом для позначення британського монарха *Charles III*, утім у тлумаченні перед ним введено первинну позицію привернення уваги, заповненою назвою неофіційного гімну Сполученого королівства, пор.: ***Charles*** *praises Queen's reign as he is formally confirmed as king* (10 Sept 2022) — ***"Боже, бережи короля!" Чарльза III*** *офіційно оголосили монархом* (10 Sept 2022). Чотири компоненти в перекладі можуть також бути представлені як одна цитата, що вказує на сенсомоторний досвід референтів, пор.: ***Children*** *mimic street brutality in the playgrounds of Belarus* (22 Nov 2020) — ***"Грають у Лукашенка, Тихановську та німців".*** *Жорсткі ігри білоруських дітей* (23 Nov 2020).

Один компонент в оригіналі — мульти-компонентність у перекладі вбачаємо в окремих заголовках оригіналу, коли один компонент у позиції привернення уваги може бути відтворено багатьма, як-от шістьома внаслідок уведення первинної позиції привернення уваги в тлумаченні, пор.: ***Nato*** *investigates hacker sale of missile firm data* (26 Aug 2022) — ***Секретні дані НАТО продають хакери. Альянс*** *розслідує витік документів про зброю* (26 Aug 2022).

Два компоненти в оригіналі — один у перекладі відстежуємо на прикладі заголовків про воєнні дії, де мовні одиниці оригіналу й відтворення в позиціях привернення уваги перебувають у метонімічних відношеннях частина-ціле, пор.: ***Ukrainian drones*** *hit St Petersburg as Putin's flagship economic forum opens* (3 June 2026) — ***Україна*** *атакувала Петербург у день відкриття форуму за участю Путіна. Вразили корабель-носій ракет* (3 June 2026).

Два компоненти в оригіналі — два у перекладі бачимо, коли позицію привернення уваги оригіналу й перекладу заповнено аналогічними антропонімами на позначення знаменитостей різного штибу, пор.: ***Roger Federer*** *to retire after Laver Cup in September* (15 Sept 2022) **—** ***Роджер Федерер*** *оголосив про закінчення кар'єри* (15 Sept 2022); антропоніми ж, що позначають пацієнса в оригіналі, також можуть замінятися на агенси, котрих позначено двокомпонентною конструкцією, внаслідок модуляції/зміни перспективи подання інформації, пор.: ***Justin Trudeau*** *hit by stones on campaign trail* (07 Sept 2021) — ***Противники вакцинації*** *кинули у Джастіна Трюдо каміння* (07 Sept 2021). Крім того, позицію привернення уваги оригіналу може бути топонімом на позначення іноземної інфраструктури, знання про яку не входять до картини світу українського загалу. Приміром, найменування лондонського аеропорту *Gatwick Airport* у перекладі узагальнюють до назви країни *У Британії*, котра відома всім українським читачам сайту, пор.: ***Gatwick Airport*** *apologises to disabled passenger left on plane* (6 June 2022) — ***У Британії*** *жінку з інвалідністю забули на борту літака* (6 June 2022). Іще одним прикладом може слугувати пара заголовків, де зоонім у привертальній позиції оригіналу відтворюють українською топонімом зі вказівкою на країну події, пор.: ***Freya the walrus*** *could be put down unless public back off, Norway warns* (12 Aug 2022) — ***У Норвегії*** *можуть приспати моржиху. Усе через надмірну увагу* (12 Aug 2022); а також нижчевказані назви текстів, пор.: ***Pompeii: Archaeologists*** *unveil ceremonial chariot discovery* (27 Feb 2021) — ***У Помпеях*** *знайшли ідеально збережену античну колісницю* (28 Feb 2021).

Два компоненти в оригіналі — три в перекладі використовують для конкретизації референтів, зокрема кількости країн, вказаних в англійській конструкції *EU states* і відповідно позначених топонімами у відтворенні, пор.: ***EU states*** *expel three Russian diplomats in tit-for-tat* (08 Feb 2021) — ***Німеччина, Швеція та Польща*** *висилають російських дипломатів* (08 Feb 2021). Цю ж саму модель уживають унаслідок зміни перспективи в позиціях привернення уваги заголовків обох мов, пор.: ***Princess Beatrice*** *gives birth to a girl* (20 Sept 2021) — ***У королеви Єлизавети II*** *народилася правнучка* (20 Sept 2021).

Два компоненти в оригіналі — чотири в перекладі застосовано в разі заповнення привертальної позиції українського заголовка тематичним класифікатором, що вказує на

ISSN 2311-259X

джерело інформації, пор.: ***Ukraine counter-offensive*** *won't change Russia's plans — Putin* (16 Sept 2022) — ***Путін про війну в Україні:*** *план не підлягає корегуванню. Погрожує* (16 Sept 2022). Два компоненти з англійської позиції привернення уваги, представлені словосполученням, також відтворюють чотирма, сформованими в просте речення, що слугує для акцентування деталей інциденту, пор.: ***Chinese granny*** *who fought off attacker in US praised for bravery* (19 Mar 2021) — ***76-річна жінка побила нападника.*** *Його забрала швидка, а вона стала зіркою* (19 Mar 2021).

Два компоненти в оригіналі — мультикомпонентність у перекладі вжито, коли привернення уваги здійснене конструкцією *Arizona police*, витлумачене введеною цитатою *"Я за тобою не стрибатиму"* та трикомпонентною структурою у вторинному тлумаченні *Поліцейські у США*, пор.: ***Arizona police*** *placed on leave after watching man drown* (06 June 2022) — ***"Я за тобою не стрибатиму". Поліцейські у США*** *не допомогли чоловіку, який потонув* (07 June 2022). Крім того, два компоненти оригіналу може бути відтворено шістьома, пор.: ***UK firm*** *takes on Apple iPhone 14 and Elon Musk with satellite phone* (06 Sept 2022) — ***Супутниковий зв'язок у вашому телефоні: британська фірма*** *кидає виклик Apple й Ілону Маску* (07 Sept 2022).

Три компоненти в оригіналі — один у перекладі відстежено у двох випадках: вилучення характеристики референта *Putin opponent* в перекладеній позиції привернення уваги з огляду на її відомість українським читачам, пор.: ***Putin opponent Navalny*** *ends hunger strike in Russian jail* (23 Apr 2021) — ***Навальний*** *припиняє голодування* (23 Apr 2021); вилучення тематичних класифікаторів статей, що орієнтують суто міжнародного реципієнта в гіпертексті, як-от *Climate change*, пор.: ***Climate change: Russia*** *burns off gas as Europe's energy bills rocket* (26 Aug 2022) — ***Росія*** *щодня спалює газ на мільйони доларів. Раніше його експортували в Європу* (26 Aug 2022); або *Ukraine war*, пор.: ***Ukraine war: US*** *wants to see a weakened Russia* (25 Apr 2022) — ***США*** *хочуть ослабити Росію, щоб уникнути нових воєн* (25 Apr 2022).

Три компоненти в оригіналі — два у перекладі може бути представлено прикладом вилучення складника в мовних засобах у перекладеному привернені, як-от зооніма *Major*, пор.: ***Biden's dog Major*** *bites again at White House* (31 Mar 2021) — ***Пес Байдена*** *знову напав на працівника Білого дому* (31 Mar 2021); топоніма *Australian*, який пересунено в кінець заголовка тлумачення, пор.: ***Australian boy, 3,*** *rescued after four days lost in bush* (06 Sept 2021) — ***Трирічний хлопчик*** *вижив після 4 днів блукання у хащах Австралії* (06 Sept 2021); або усунення первинної позиції привернення уваги оригіналу в перекладі, заповненої топонімом, який позначає невідомий українцям індійський штат, пор.: ***Maharashtra: Missing girl*** *found after nine years recounts ordeal* (20 Aug 2022) — ***Викрадену дівчину*** *знайшли після 9 років пошуків* (21 Aug 2022).

Три компоненти в оригіналі — три у перекладі примічаємо внаслідок еквівалентного перекладу конструкцій у позиціях привернення уваги заголовків обох мов, пор.: ***Long working hours*** *killing 745,000 people a year, study finds* (17 May 2021) — ***Довгі робочі дні*** *вбивають сотні тисяч людей щороку — ВООЗ* (17 May 2021); внаслідок зміни послідовності компонентів із висунутою характеристикою референта в перекладі, пор.: ***Wally the wandering walrus*** *is spotted in Iceland* (20 Sept 2021) — ***Зірка-морж Воллі****, який зник у Західній Європі, вигулькнув у Ісландії* (21 Sept 2021); або внаслідок узагальнення, пор.: ***Dev Patel: Actor*** *breaks up knife fight in Australia* (03 Aug 2022) — ***Зірка "Мільйонера з нетрів"*** *зупинив вуличну бійку в Австралії* (03 Aug 2022).

Три компоненти в оригіналі — чотири у перекладі зауважено, коли один англійський компонент конкретизують у відтворенні з стилістичних міркувань, як-от *energy* подано як *джерела енергії*, пор.: ***Switching to renewable energy*** *could save trillions — study* (13 Sept 2021) — ***Перехід на відновлювані джерела енергії*** *може заощадити трильйони — дослідження* (13 Sept 2021).

Три компоненти в оригіналі — мультикомпонентність у перекладі застосовують у разі уведення до нього первинної позиції уваги, яку заповнено цитатою для акцентування, а також зміни перспективи й вилучення тематичного класифікатора, як-от *Ukraine war*, пор.: ***Ukraine war: EU*** *blames Russia for food crisis prompting walkout* (07 June 2022) — ***"Росія відповідальна за продовольчу кризу". Постпред РФ в ООН*** *покинув залу, почувши звинувачення* (07 June 2022).

Мультикомпонентність в оригіналі — мультикомпонентність у перекладі відображено доволі рідко і лише в окремих заголовках обох мов, наприклад, сім компонентів оригіналу може бути відтворено чотирма, пор.: ***Alec John Such: Former Bon Jovi bassist*** *dies aged 70* (06 June 2022) — ***Помер басист Bon Jovi*** *Алек Джон Сач* (06 June 2022); або дев'ять — п'ятьма внаслідок вилучення одного з антропонімів *Sonny* та фаху знаменитости *Japan's martial arts star* зі зміною послідовности складників у привернені перекладу, пор.: ***Sonny Chiba: Japan's martial arts star and Kill Bill actor*** *dies of Covid at 82* (20 Aug 2021) — ***Зірка фільму "Вбити Білла" Чиба*** *помер від ковіду* (20 Aug 2021).

Висновки. Отже, у перекладацькому ракурсі позиції привернення уваги англійсько- й українськомовних заголовків BBC News зазвичай містять від одного до трьох компонентів; лише в окремих випадках відстежуємо мульти-

ISSN 2311-259X

компонентність. Одному компоненту в оригіналі відповідає один у перекладі в разі еквівалентности; два — в разі використання метонімії; три — в разі наголошення; чотири і більше — в разі вживання цитат чи введення первинного привернення. Двом компонентам в оригіналі відповідає один у перекладі в разі використання метонімії; два — у разі застосування еквівалентности чи лексичних трансформацій; три — у разі конкретизації; чотири і більше — у разі вживання тематичного класифікатора, простих речень або цитат на початку відтвореного заголовка. Трьом компонентам в оригіналі відповідає один або два у перекладі в разі усунення характеристики референта / тематичного класифікатора та онімів відповідно; три — у разі застосування еквівалентности чи лексичних трансформацій; чотири і більше — у разі вживання конкретизації та введення первинного привернення відповідно. Мульти-компонентність в оригіналі й перекладі означає залучення від чотирьох до десяти мовних одиниць.

Перспективи розвідки передбачають вивчення в заголовках компонентів, які заповнюють позиції утримання уваги й спонукання до прочитання тексту обома мовами.

Покликання

Блоха, С. М. (2024). Лексичні і граматичні особливості перекладу англомовних газетних заголовків українською та німецькою мовами. *Вісник студентського наукового товариства ДонНУ імені Василя Стуса, 2*(16), 80–84.

Бойчук, І. В. (2026). Етичні проблеми сучасних рекламних та PR-комунікацій в системі інтернет-журналістики. *Вчені записки ТНУ імені В. І. Вернадського. Серія: Філологія. Журналістика*, 191–196.

Грачова, І. Є. (2026). Трансформації у перекладі заголовків: Теоретичний і практичний вимір. *Філологічні студії*, 108–114.

Кобзар, Н. О., & Потятиник, У. О. (2026). Консервативні стратегії фреймування в YouTube-дебатах про право на зброю у США: Критичний дискурс-аналіз відповідності між заголовками та відеоконтентом. *Вісник Київського національного лінгвістичного університету. Серія: Філологія, 29*(1), 50–61.

Кулик, О. Д., Овсієнко, Л. М., & Кардаш, Л. В. (2025). Прагматичний потенціал заголовків українських онлайнових медіа. *Вісник науки та освіти*, (42(12)), 670–684.

Павлушенко, О. (2025). Заголовок інформаційно-новинних медіаматеріалів як засіб клікбейту. *Наукові записки Вінницького державного педагогічного університету імені Михайла Коцюбинського. Серія: Філологія (мовознавство)*, (40), 89–97.

Раківська, Т. О., & Соломін, Є. (2026). Особливості вияву категорії цікавого у тележурналістиці (за матеріалами телепрограми «Світ навиворіт»). У *Регіональні ЗМІ України: історія, сучасний стан та перспективи розвитку: Матеріали VII Всеукраїнської науково-практичної конференції (16–17 квітня 2026 р., м. Лубни)* (с. 98–106).

Терлецька, Е. Ф. (2025). *Заголовок як засіб привернення уваги аудиторії на платформі «Інстаграм»* (Кваліфікаційна робота магістра). Київський столичний університет імені Бориса Грінченка.

Токарєва, Т. С. (2026). Заголовок художнього твору: Від зовнішньої форми до закодованого сенсу. *Наукові записки. Серія: Філологічні науки*, (217), 291–298. https://doi.org/10.32782/2522-4077-2026-217-42

Хлистун, І. (2025). Експресиви як засіб маніпуляції в заголовках новин на сторінках платформи «Ютуб». *Філологічний часопис*, (2), 103–110.

Шахновська, І. І. (2026). Вербалізація емоцій в заголовках сучасного англомовного медіадискурсу. *Науковий вісник Міжнародного гуманітарного університету*, (77), 189–192.

Potapenko, S. (2021). Globalising and localising translation strategies from rhetorical perspective: Rendering English headlines into Ukrainian. *SHS Web of Conferences, 105*, Article 02001. https://doi.org/10.1051/shsconf/202110502001

Talavira, N. (2026). Distribution of addressee's attention in news headlines. *Studia Philologica, 1*(26), 265–274. https://doi.org/10.28925/2412-2491.2026.2623.

References (translated and transliterated)

Blokha, S. M. (2024). Leksychni i hramatychni osoblyvosti perekladu anhlomovnykh hazetnykh zaholovkiv ukrainskoiu ta nimetskoiu movamy [Lexical and grammatical features of translating English newspaper headlines into Ukrainian and German]. *Visnyk studentskoho naukovoho tovarystva DonNU imeni Vasylia Stusa*, 2(16), 80–84.

Boichuk, I. V. (2026). Etychni problemy suchasnykh reklamnykh ta PR-komunikatsii v systemi internet-zhurnalistyky [Ethical issues of modern advertising and PR communications in internet journalism]. *Vcheni zapysky TNU imeni V. I. Vernadskoho. Seriia: Filolohiia. Zhurnalistyka*, 191–196.

Hrachova, I. Ye. (2026). Transformatsii u perekladi zaholovkiv: teoretychnyi i praktychnyi vymir [Transformations in headline translation: theoretical and practical dimensions]. *Filolohichni studii*, 108–114.

Khlystun, I. (2025). Ekspresyvy yak zasib manipuliatsii v zaholovkakh novyn na storinkakh platformy «YouTube» [Expressives as a means of manipulation in news headlines on the YouTube platform]. *Filolohichnyi chasopys*, 2, 103–110.

Kobzar, N. O., & Potiatynyk, U. O. (2026). Konservatyvni stratehii freimuvannia v YouTube-debatakh pro pravo na zbroiu u SShA: krytychnyi dyskurs-analiz vidpovidnosti mizh zaholovkamy ta videokontentom [Conservative framing strategies in YouTube debates on gun rights in the USA: a critical discourse analysis of correspondence between headlines and video content]. *Visnyk Kyivskoho natsionalnoho linhvistychnoho universytetu. Seriia: Filolohiia*, 29(1), 50–61.

Kulyk, O. D., Ovsiienko, L. M., & Kardash, L. V. (2025). Prahmatychnyi potentsial zaholovkiv ukrainskykh onlainovykh media [Pragmatic potential of Ukrainian online media headlines]. *Visnyk nauky ta osvity*, 42(12), 670–684.

Pavlushenko, O. (2025). Zaholovok informatsiino-novynnykh mediamaterialiv yak zasib klikbeitu [The headline of news media materials as a means of clickbait]. *Naukovi zapysky Vinnytskoho derzhavnoho pedahohichnoho universytetu imeni Mykhaila Kotsiubynskoho. Seriia: Filolohiia (Movoznavstvo)*, 40, 89–97.

Potapenko, S. (2021). Globalising and localising translation strategies from rhetorical perspective: Rendering English headlines into Ukrainian. *SHS Web of Conferences, 105*, Article 02001. https://doi.org/10.1051/shsconf/202110502001

Rakhivska, T., & Solomin, Ye. (2026). Osoblyvosti vyiavu katehorii tsikavoho u telezhurnalistytsi (za materialamy teleprohramy «Svit navyvorit») [Features of the manifestation of the category of interest in television journalism (based on the TV program "World Inside Out")]. In Rehionalni ZMI Ukrainy: istoriia, suchasnyi stan ta perspektyvy rozvytku: Materialy VII Vseukrainskoi naukovo-praktychnoi konferentsii (16–17 kvitnia 2026 r., m. Lubny), pp. 98–106.

Shakhnovska, I. I. (2026). Verbalizatsiia emotsii v zaholovkakh suchasnoho anhlomovnoho mediadyskursu [Verbalization of emotions in contemporary English-language media discourse headlines]. Naukovyi visnyk Mizhnarodnoho humanitarnoho universytetu, 77, 189–192.

Talavira, N. (2026). Distribution of addressee's attention in news headlines. *Studia Philologica, 1*(26), 265–274. https://doi.org/10.28925/2412-2491.2026.2623

Terletska, E. F. (2025). *Zaholovok yak zasib pryvernennia uvahy audytorii na platformi «Instagram» [Headline as a means of attracting audience attention on the Instagram platform]*

(Master's thesis). Borys Hrinchenko Kyiv Metropolitan University, Kyiv, Ukraine.

Tokarieva, T. S. (2026). Zaholovok khudozhnoho tvoru: vid zovnishnoi formy do zakodovanoho sensu [The title of a literary work: from external form to encoded meaning]. *Naukovi zapysky. Seriia: Filolohichni nauky*, 217, 291–298. https://doi.org/10.32782/2522-4077-2026-217-42.

Oleksii Deikun
Taras Shevchenko National University of Kyiv, Kyiv, Ukraine

Petro Deikun
Nizhyn Professional College of NULES, Nizhyn, Chernihiv region, Ukraine

LINGUOCULTURAL COMPONENT ANALYSIS IN TRANSLATION: THE ATTENTION-ATTRACTING POSITION OF HEADLINES

The relevance of this article stems from the need to apply the method of linguocultural analysis in translation, based on the linguistic means within the attention-attracting position in English-language headlines on the *BBC News* website and their Ukrainian equivalents on *BBC News Ukraine* throughout 2020-2026 being the subject of the study.

The attention-attracting position (AAP) is the first of three in any news headline; it serves to focus the attention of the readership and might sunsequently be divided into two sub-positions: primary and secondary. The novelty of this article lies in the fact that from the translation perspective the attention-attracting positions of headlines in both languages entail from one to three or more components, depending on readership needs/worldview or stylistic/rhetorical considerations.

One component in the original may correspond to one component in the translation if the same referents are indicated; to two components if metonymic relationship is involved; to three components if some details of an incident are emphazised; to four components if quotations are used; to a multicomponent structure, if a primary attention-keeping position is introduced to a rendered headline.

Two components in the original may correspond to one component in the translation if metonymic relationship is involved; to two components if either equivalence, modulation, or generalization is employed; to three components if the number of referents is specified; to four components and a multicomponent structure if a topic classifier, sentence, or quotation is used as the primary attention-attracting position.

Three components in the original may correspond to one component in the translation if either the referent's characteristic or topic classifier is omitted; to two components if the onyms are omitted; to three components if equivalence, modulation, or generalization is used; to four components if some term specification is applied; to a multicomponent structure if the primary attention-attracting position is introduced. The simultaneous use of a multicomponent structure, encompassing between 4 and 10 components in the attention-attracting positions both the original and the translation, appears to be rare. The prospects for further research — the application of linguocultural analysis in order to study the English and Ukrainian components in attention-keeping and nudging positions.

Keywords: linguocultural analysis, component, headline, attention-attracting position, news, *BBC News*, translation.

Стаття надійшла до редколегії 08.07.2026
Прийнято до публікації 22.09.2026
Опубліковано 30.10.2026

ISSN 2311-259X

https://doi.org/10.28925/2311-259x.2026.3.9
УДК 811.161.2'33'37

Наталія Дарчук
Київський національний університет імені Тараса Шевченка,
бульвар Тараса Шевченка, 14, м. Київ, 01601, Україна
https://orcid.org/0000-0001-8932-9301
n.darchuk@knu.ua

Оксана Зубань
Київський національний університет імені Тараса Шевченка,
бульвар Тараса Шевченка, 14, м. Київ, 01601, Україна
https://orcid.org/0000-0002-2644-3892
oxana.zuban@knu.ua

Валентина Робейко
Київський національний університет імені Тараса Шевченка,
бульвар Тараса Шевченка, 14, м. Київ, 01601, Україна
https://orcid.org/0000-0003-2266-7650
valentyna.robeiko@knu.ua

Юлія Цигвінцева
Інститут української мови НАН України
вул. Михайла Грушевського, 4, Київ, 01001, Україна
https://orcid.org/0000-0002-9684-3840
julivoznuk@gmail.com

ОЦІННИЙ ПОТЕНЦІАЛ ФРАЗЕОЛОГІЗМІВ ТА АВТОМАТИЗАЦІЯ ЙОГО ВИЗНАЧЕННЯ В МЕДІЙНОМУ ТЕКСТІ

В умовах зростання обсягів медійного контенту особливої актуальності набуває проблема автоматизованого розпізнавання тональності тексту, зокрема тих її складників, які реалізуються через ідіоматику. Наукова проблема полягає в браку тонально розміченої бази даних фразеологізмів, яка б об'єктивно відображала реальне сприйняття оцінного компонента фразеологічних одиниць носіями мови й могла слугувати підґрунтям для обчислення індексу тональності в автоматизованих системах аналізу тексту. Предмет дослідження – тональна розмітка фразеологічних одиниць шляхом краудсорсингу. Мета – визначити оцінний потенціал фразем у медійних українськомовних текстах на основі краудсорсингового анотування та сформувати тонально розмічену базу даних фразеологізмів. Методи: краудсорсинговий експеримент, дистрибутивний, компонентний, кількісно-статистичний аналіз. Емпіричною базою слугувала фразеологічна база даних (20 985 одиниць), укладена за матеріалами українських газетних і мережевих видань 2000–2024 рр. із Корпусу текстів української мови. Уперше апробовано методику тональної розмітки значного масиву фразеологічних одиниць шляхом краудсорсингу, що завдяки залученню групи незалежних експертів-філологів та подальшому обчисленню середнього арифметичного їхніх оцінок уможливило нівелювання суб'єктивності індивідуального оцінювання й забезпечило статистично обґрунтовану квантифікацію оцінного компонента фразеологічної семантики. Результати: висвітлено хід, висліди й проблеми краудсорсингового підходу до визначення оцінного компонента фразеологічної семантики; установлено домінування негативно конотованих одиниць у створеній базі даних; виявлено, що ступінь інтенсифікації оцінного компонента корелює з функціонально-стильовою належністю фраземи; підтверджено ефективність краудсорсингу як оптимального методу створення тонально розміченої бази даних фразеологізмів. Перспективи: розширення бази даних неофразеологізмами і фраземами, уживаними в інших функціональних стилях; поглиблений лінгвістичний аналіз бази даних та усунення суперечностей оцінювання; імплементація результатів у модуль визначення тональності системи комп'ютерного аналізу українськомовного тексту.

Ключові слова: українська мова; медійний текст; оцінка; тональність; фразеологічна одиниця; база даних фразеологізмів; краудсорсинг; тональна розмітка.

Вступ. Медійний простір завжди був чи не основною сферою формування суспільної думки, громадських настроїв та ціннісних орієнтирів авдиторії. Медіа перебувають у постійному пошуку ефективних вербальних способів та засобів увиразнення мовлення, які б привертали увагу споживача інформації. Серед них особливе місце посідають фразеологічні одиниці (*далі* —

© Н. Дарчук, О. Зубань, В. Робейко, Ю. Цигвінцева, 2026

Ліцензовано за CC BY 4.0

ФО, фраземи) — стійкі сполуки, власне фразеологізми, прислів'я, приказки, крилаті вислови, що акумулюють досвід культури, світогляд, ментальність конкретної групи мовців і мають значні впливові можливості, адже використовуються зі сформованими та відтворюваними в мовній практиці оцінними значеннями.

В. Ужченко та Д. Ужченко слушно зауважували, що «виникнення й уживання фразеологізму викликане постійним відчуттям лексичної недостатності, намаганням вербалізувати людські емоції, утілені в когнітивні моделі душевного стану» (Ужченко, & Ужченко, 2005, с. 6). Саме тому спостерігаємо таку прискіпливу увагу науковців до емоційного й оцінного потенціалу ФО, їхньої здатності репрезентувати позитивний чи негативний образ світу.

Категорія оцінки є одним із центральних понять сучасної лінгвістики. Як зазначає І. Онищенко, оцінка — це «складний феномен для наукового опису і теоретичного пояснення, що зумовлено онтологічною універсальністю категорії оцінки, адже будь-яка онтологія: природа, суспільство, суб'єктивний світ людини, мислення, мова тощо — усе пронизане категорією оцінки і розглядається через її призму» (Онищенко, 2004, с. 5). Сучасні українські лінгвістичні розвідки присвячені вивченню різних аспектів оцінки: засобів її вираження в українській мові (Космеда, 2001), зокрема й у публіцистичних та інформаційних текстах (Онищенко, 2004); функціонально-семантичної природи (Чобот, 2002); ядра та периферії функціонально-семантичного поля оцінки (Онищенко, 2011); суб'єктивної та об'єктивної оцінки (Степаненко, & Дейна, 2018); аксіологічних можливостей граматичних одиниць (Халіман, 2019); оцінного компонента лексем як основи створення системи автоматичного аналізу тональності (Дарчук, 2019); функціонально-стилістичних параметрів оцінки як лінгвістичної категорії (Коць, 2021); мовної концептуалізації аксіологічного простору людини (Деменчук, 2023) тощо.

Методологічним підґрунтям для розуміння механізмів образності та оцінності фразеологічного фонду стало дослідження В. Ужченка та Д. Ужченка «Фразеологія сучасної української мови» (2005), автори якого зазначають: «через фразеологію проходить не все людське життя, а тільки ті його сторони й грані, які вторинно відображаються через випукле дзеркало людських почуттів, сприймань і їх оцінок» (Ужченко, & Ужченко, 2005, с. 24). Особливу увагу привертають і праці про відображення категорії оцінки у фразеології (Краснобаєва-Чорна, 2015; Ганжа, & Онищенко, 2016), психолінгвістичний аспект мовленнєвого впливу через фразеологію (Зирка, 2004), оцінність та маніпулятивну природу фразеологізму (Сизонов, 2018; Сизонов, 2019) та ін. Наприклад, В. Зірка дійшла висновку, що «фразеологізм є знаряддям мовленнєвого впливу, адже за законом економії мовленнєвих зусиль він повідомляє адресату більше інформації, ніж нейтральні висловлювання» (Зирка, 2004, с. 126).

Серед закордонних досліджень вирізняємо праці про аксіологічну функцію фразеологізмів у масмедійному дискурсі. Зокрема, британська дослідниця Р. Амосси підкреслює, що сталі вирази є одним із найдієвіших риторичних інструментів, оскільки вони апелюють до колективної пам'яті аудиторії та її ціннісної системи, обходячи критичне сприйняття (Amossy, 2006). Польський дослідник Є. Бральчик наголошує, що стійкі вирази в медіатексті виконують функцію «ярликів» — спрощених оцінних суджень, які не потребують аргументації і тому є особливо ефективними у формуванні масових установок (Bralczyk, 2004).

Попри пильну увагу до оцінки як лінгвістичної категорії та докладність опису оцінного значення, з позицій сучасних завдань лінгвістичного аналізу ці проблеми остаточно не розв'язані. Співвідносячи оцінку — «закріплену в семантиці слова позитивну чи негативну кваліфікацію об'єкта за ознакою «добре/погано» з боку мовця-суб'єкта» (Краснобаєва-Чорна, 2015, с. 40) з тональністю, тобто позитивним, негативним або нейтральним відношення автора до об'єктів, явищ, осіб, згаданих у ньому, ми фокусуємо увагу на можливості автоматизації її визначення, адже включення фразеологізмів як окремих одиниць аналізу суттєво покращує результати автоматизованого визначення тональності тексту (Williams, Bannister, Arribas-Ayllon, Preece, & Spasić, 2015).

Мета нашого дослідження – визначити оцінний потенціал фразем у медійних українськомовних текстах на основі краудсорсингового анотування та сформувати тонально розмічену базу даних ФО сучасної української мови.

Досягнення поставленої мети передбачає розв'язання таких дослідницьких **завдань**: 1) з'ясувати співвіднесеність логіко-філософського та власне мовного аспектів категорії оцінки; 2) схарактеризувати базу даних фразеологізмів як основу для дослідження їхнього оцінного потенціалу; 3) застосувати метод краудсорсингу для обчислення оцінки фразем сучасної української мови, описати його хід та результати; 4) окреслити перспективи імплементування результатів експерименту в модуль визначення тональності системи комп'ютерного аналізу українськомовного тексту.

Об'єктом дослідження є ФО як засоби вираження оцінки в медійних текстах. **Предмет дослідження** – тональна розмітка фразеологічних одиниць шляхом краудсорсингу.

Джерельною базою слугували матеріали українських газет («Літературна Україна», «Факти», «Дзеркало тижня», «Економічна правда», «Тиждень» тощо), а також публікації в мережевих медіа («Київ», «Саме той») за 2000–2024 рр., розміщені в Корпусі текстів української мови (далі – КУМ) на платформі Mova.info (КУМ, 2003–2026).

Методи дослідження визначено характером поставлених завдань. Особливості фразеологічного вираження оцінки в медійних текстах встановлено шляхом дистрибутивного й компонентного аналізу, а також контекстно-ситуативного, класифікаційного та кількісно-статистичного методів. Основним для тональної розмітки бази даних фразем став метод краудсорсингу, що передбачав залучення групи людей для виконання завдань організаторів експерименту.

Виклад основного матеріалу. У нашому дослідженні оцінку розглядаємо як функціонально-семантичну категорію, яка є своєрідною аксіологічною константою і відображає позитивне чи негативне ставлення мовця до висловленого, зокрема й через уживання ФО. Фразеологічне вираження емоцій вважаємо не менш важливим, ніж лексичну номінацію, адже фразеологізм одночасно повідомляє про предмет, репрезентує думку мовця про повідомлюване, а також транслює емоційне ставлення до нього. Оцінний компонент у ФО може бути закріплений у денотативній (раціональна оцінка: *скласти подяку, доводити до абсурду*) або конотативній частині семантики (емоційна оцінка: *підкласти свиню, скакати в гречку, кінь не валявся*). Особливу роль у медійній комунікації відіграють прислів'я та приказки (*Ранні пташки росу п'ють, а пізні — слізки ллють, Волос сивіє, а голова шаліє, Далі в ліс — більше дров*), що акумулюють багатовіковий суспільний досвід. До кола оцінних засобів належать також фразеологізовані порівняльні звороти (*як бугай, як скельце, як баран (теля) на нові ворота, як церковна миша*), інші сполучення фразеологізованого типу (*як не крути, як не верти, хоч у воду*) та словосполуки, що лише фразеологізуються (*вистрибнути на коня, ловити мишей у темній хаті*), зокрема й різного роду неофразеологізми (*відправити вслід за російським кораблем, диванний експерт, ядерний шантаж, тепла ванна, епоха бідності*) тощо.

Аналізовані тексти з КУМ підтверджують, що в медійному мовленні функціонують ФО традиційні, усталені за структурою та семантикою, і модифіковані, трансформовані. Аналіз підкорпусу публіцистичних текстів показав переважання традиційних фразеологізмів. Вони створюють додаткову динаміку в сприйнятті будь-якого факту, загострюють увагу читача, мають здатність посилювати чи послаблювати ступінь вияву ознаки або інтенсивність протікання дії. У публіцистичних текстах домінують фразеологізми оцінного характеру, яким притаманна висока експресивність, напр.: *Олександр Ткаченко, відповідаючи на журналістські запитання, не обминув можливості* ***підкласти свиню*** *й Президентові Кучмі* (Україна молода, 4.02.1999, с. 3); ***Поляпають язиками****, і розповзаються по хатах, а почуття обов'язку в українців, на жаль, атрофоване майже* (Літературна Україна, 4.12.2001, с. 3). Досить часто автори вживають і ФО неоцінного характеру (*І після того, як приватизація ФК „Динамо" (Київ), про яку весь час говорили зовсім не більшовики, здійснювалася —* ***на повен зріст*** *постали нові реалії нової реформаторської доби* (Київ, 2002, №3, с. 158); *Ялта мала* ***розставити всі крапки над і*** (Факти. Підсумки дня, 29.01.2004)) та фразеологізми, які містять оцінку в денотаті (*Своєю діяльністю вони* (партії — І.О.) ***завдають клопоту*** *не тільки Верховній Раді, а й окремим людям* (Саме той, 24.04.2002); *Ющенківці, на мій погляд,* ***подають надії*** (Саме той, 12.05.2002)).

Різні типи фразеологізмів у медійних текстах характеризуються різним ступенем інтенсифікації оцінного компонента значень: розмовно-побутові ФО виконують яскраво виражену оцінну функцію (*сидіти на шиї, напускати туману*) та становлять домінанту фразеологічних засобів оцінки: *...Більшість населення перетворили в рабів, яких не було ніде по світу, а купка багатіїв* ***сіла*** *їм* ***на шию*** (Літературна Україна, 22.01.2004, с. 3); книжні мають середній ступінь оцінності (*сізіфова праця*, *олімпійський спокій*) та низький показник частотності: *А за ту* ***сізіфову працю,*** *окрім шишаків, нічого не отримаєш* (Літературне Придніпров'я, 2003, №1, с. 3); фольклорні та народнопоетичні (*Сказав пан, кожух дам. Тепле його слово, хоч з лиця воду пий*) утворюють крайню периферію оцінних засобів та виконують слабко виражену оцінну функцію: *Якщо добробут українського села триматиметься на чесному слові Азарова і Шуфрича, то справи кепські.* ***„Сказав пан, кожух дам. Тепле його слово..."*** (Нація і держава, 2.12.2003, №8, с. 2).

Функціонування ФО у трансформованому вигляді сприяє появі додаткового оцінного компонента в їхній семантиці або збільшенню ступеня інтенсифікації оцінки, раніше закріпленої за одиницею. Дослідження показало, що трансформація фразем відбувається за допомогою таких прийомів: а) поширення: *Це така собі* ***локшина на європейські вуха*** (Нація і держава, 16.12.2003, №10, с. 3) (пор.: *локшина на вуха → локшина на європейські вуха***)**; б) скорочення: *Повторюю, неточності й помилки можуть статись, але щоб створити суцільне звалище на тему "****чув дзвін****" — це все-таки треба мати особливий талант* (Літературна Україна,

ISSN 2311-259X

19.02.2004, с. 8) (пор.: *чути дзвін, та не знати, де він → чути дзвін*)**;** в) субституції: *Але **якщо взявся за гуж, то куди дінешся*** (Літературна Україна, 29.01.2004, с. 4) (пор.: *якщо взявся за гуж, то не кажи, що не дуж → якщо взявся за гуж, то куди дінешся*)**;** г) фразеологічного натяку: *Хто винен? Коні, як відомо, поза докором і підозрами, вони ні при чому* (Київ, 2001, №9-10, с. 113) (пор.: *коні не винні*)**;** д) контамінації: *Але ж, мабуть, і вони повинні підпорядковуватися вищій меті, спершу спільно підживити державу, **поставити з колін на тверді ноги**, а вже потім змагатися за право тримати в своїх руках кермо* (Київ, 1995, №6, с. 6) (пор.: *поставити з колін на (тверді) ноги ← поставити з голови на ноги + піднятися з колін*). Трансформовані фразеологізми (у публіцистичних текстах становлять 19% від загальної кількості фразеологічних засобів, у мережевих — 11%) є важливим джерелом експресивно-емоційної насиченості, мають яскраве прагматико-стилістичне спрямування — використовуються з метою викликати в адресата нові емоції, формування нових оцінних суджень, несподіваних асоціації тощо.

Для реалізації завдань було укладено базу даних фразем, що налічує 20 985 записів (рис. 1). За наявності у складі фраземи хоча б одного слова зі змінюваною граматичною формою, їй присвоювали маркер #, розміщений у препозиції, напр., *в одній упряжці #бути*. Якщо ФО мала варіанти, у яких було змінено порядок слів або вжито синонім — кожний варіант становив новий рядок у базі даних, напр., *#бути в одній упряжці* і *в одній упряжці #бути, голову #втратити* і *розум #утратити, фокуси #викидати* і *#викидати штуку, у свинячий голос* і *у чортів голос.* До кожної фраземи подано тлумачення, сформульоване укладачами за реєстром фразеологічних словників, зокрема «Фразеологічного словника української мови» у 2 книгах (Білоноженко, Винник, Гнатюк та ін., 1993) та словника «Нові слова та фразеологізми в медіа» (Шевченко, & Сизонов, 2017–2022), яке було основою для визначення тональності.

id	sortname	mainword	tlum
20	манна небесна	1	щось несподіване і дуже бажане, що приходить у момент гострої потреби а
21	наколоті апельсини	2	неправдива інформація
22	отримувати на горіхи	1	Хто-небудь буде покараний за якусь провину.
23	перший хлопець на селі	2	найкращий або найвідоміший чоловік у спільноті, зазвичай сільській.
24	повний абзац	2	Вираження захвату від когось, чогось або розчарування від невдачі, краху.
25	поливати брудом	1	несправедливо звинувачувати когось у чомусь; обмовляти, неславити, ганьб
27	політичний колобок	2	Зеленський - це політичний Колобок. Дивіться: - від баби (ЄС) - втік; - від дід
29	помаранчева "революція"	2	значні соціально-політичні зміни, які супроводжуються масовими протестам
30	помаранчевий" електорат	2	виборці, які підтримували політичні сили, що брали участь у Помаранчевій
31	"помаранчеві" сили	2	політичні сили, пов'язані з "Помаранчевою революцією" в Україні
32	права "рука"	2	найближчий помічник і соратник
33	"правити бал"	1	мати повну владу або контролювати ситуацію.
34	притча во язицех"	1	Те (рідше той), про що (про кого) всі говорять; предмет розмов.
35	притягнутий за вуха"	1	Використовувати що-небудь невиправдано, випадково або без достатніх під
36	п'ята колона"	2	те, що зайве; у політичній комунікації – ті, хто працює на знищення держави
37	робити із мухи слона"	1	перебільшувати; надавати чому-небудь занадто велике значення
38	рука Москви"	1	Про вплив та втручання російської влади у внутрішні справи інших країн.
39	свій #хлопець"	2	Близький за переконаннями, поглядами, настроями і т.ін.
40	святая святих"	1	Місце, відкрите для небагатьох.
42	сірий #кардинал"	2	Впливова людина, яка діє негласно і зазвичай не обіймає формальних посад
43	скелет у шафі"	1	Душевні таємниці, особисті секрети людини, ретельно приховувані від стор

Рис. 1 Фрагмент бази даних фразем

Матеріалом для проведення краудсорсингового експерименту слугувала фразеологічна база даних у повному її обсязі. Анотаторами стали викладачі й студенти Навчально-наукового інституту філології Київського національного університету імені Тараса Шевченка — усього 18 осіб, котрі оцінювали кожну фразему в діапазоні від **-2** до **+2** (дуже негативна, помірно негативна, нейтральна, помірно позитивна і дуже позитивна). Оцінки виставляли анонімно, а потім автори автоматично підрахували середнє арифметичне оцінок і кожній фраземе присвоїли відповідну вагу тональності.

За умовами краудсорсингу до уваги брали оцінний компонент, репрезентований і на денотативному, і на конотативному рівнях семантичної структури фразеологічних одиниць. Це зумовлено існуванням інтелектуально-логічної (раціональної) та емоційної оцінок. Взаємодія поняттєвого ядра з логічною оцінкою предметно-логічної частини семантики формує емоційну оцінку, яка відбиває емоційне ставлення суб'єкта до об'єкта. Оцінний компонент не виступає постійним для певної мовної одиниці. Це наочно демонструє табл. 1, у якій у першій колонці подано оцінку, тобто усереднене значення оцінок респондентів, у другій — кількість фразем, які отримали в результаті краудсорсингу таке значення, у третій наведено приклад ФО. Усереднене значення та його розкид — це результат сприйняття контекстуальної реалізації значення фраземи кожним індивідом зокрема.

ISSN 2311-259X

Табл. 1 Розподіл фразеологічних одиниць за усередненим показником оцінного компонента семантики (за результатами краудсорсингу)

Оцінка	К-сть	Приклад фраземи	Оцінка	К-сть	Приклад фраземи
2	30	*жива легенда*	-0,1	1	*аж кишить*
1,89	7	*гори зрушити*	-0,11	199	*бити на сполох*
1,88	7	*душа співає*	-0,13	68	*зіткнутися лицем в лице*
1,86	45	*зоряна година*	-0,14	317	*треба вже і честь знати*
1,83	26	*пишна красуня*	-0,17	145	*нагострити кігті*
1,78	18	*блиснути знаннями*	-0,2	14	*напхати грошима кишеню*
1,75	19	*жити, як у Бога за пазухою*	-0,22	177	*братися під сумнів*
1,71	68	*перевернути гори*	-0,25	47	*душа міру знає*
1,67	74	*вінчати лаврами*	-0,27	1	*«любі друзі»*
1,63	35	*голова на плечах*	-0,29	245	*тримати на достатній віддалі*
1,6	3	*піднімати дух*	-0,3	1	*а кіт ковбаску уминає, неначе й не до нього річ*
1,57	110	*розправляти крила*	-0,33	332	*закривати душу на замок*
1,56	74	*відданий друг*	-0,38	60	*злоба дня*
1,5	166	*набути ваги*	-0,4	8	*наче крізь сон пам'ятати*
1,44	98	*заживати слави*	-0,43	274	*язик до Києва доведе*
1,43	183	*поставити на твердий ґрунт*	-0,44	196	*два на третього не ждуть*
1,4	13	*аж надриватися із сміху*	-0,5	325	*який їхав, таку й стрів*
1,38	53	*знання — то сила*	-0,55	1	*«зелена» чорна скринька*
1,33	211	*добрий геній*	-0,56	207	*бути в Зе-шоколаді*
1,29	263	*рвати боки зо сміху*	-0,57	310	*тобі який клопіт*
1,27	2	*«зелений» бізнес*	-0,6	19	*мов грім з чистого неба*
1,25	74	*жива енциклопедія*	-0,63	60	*добуватись у відчинені двері*
1,22	139	*висловити свою пошану*	-0,67	442	*з двох бід вибрати меншу*
1,17	138	*наставляти на шлях істини*	-0,71	407	*усмішка авгура*
1,14	246	*іти своїм шляхом*	-0,75	76	*знай кобило, де брикати*
1,13	70	*заглибитися з головою*	-0,78	288	*диванний експерт*
1,11	140	*віддавати перевагу*	-0,8	31	*мов мильна бульбашка*
1,1	2	*вдихнули нове життя*	-0,83	268	*мов горохом об стіну*
1,09	1	*«коронований» вебінар*	-0,86	544	*ховати погляд*
1	706	*іти на лад*	-0,88	89	*за двома зайцями бігати*
0,91	6	*акції пішли вгору*	-0,89	292	*звалити в одну купу*
0,9	6	*аж гай гуде*	-1	1445	*насилу ноги тягти*
0,89	184	*бувала людина*	-1,11	359	*бити байдики*
0,88	62	*за безцінок купити*	-1,13	101	*утратити владу над собою*

0,86	303	*широке поле діяльності*	-1,14	529	*стінка на стінку*
0,83	158	*можна і треба; маленький українець*	-1,17	279	*мов загнаний звір*
0,8	12	*підвести голову*	-1,2	19	*манія переслідування*
0,78	165	*давати серцю волю*	-1,22	373	*не шукай горя — воно само знайде*
0,75	56	*за всіма правилами мистецтва*	-1,25	91	*утрачати владу над собою*
0,71	377	*приймати вогонь на себе*	-1,29	446	*тіньова пандемія*
0,67	308	*ділом довести*	-1,3	7	*вдарити по кишенях*
0,65	1	*«на повну котушку»*	-1,33	434	*наче ножем по серцю*
0,63	53	*дотримуватися букви закону*	-1,38	112	*жовта преса*
0,6	9	*місце під політично-бізнесовим сонцем*	-1,4	15	*підливати масла у вогонь*
0,57	312	*прошу любити і шанувати*	-1,43	297	*трясця тобі в бік*
0,56	187	*вести свою лінію*	-1,44	265	*безпросипний п'яниця*
0,5	291	*мовити словечко*	-1,5	396	*несосвітенна глупота*
0,44	184	*без пострілу взяти*	-1,55	1	*«зелене» політичне кумівство*
0,43	317	*правда-матінка*	-1,56	250	*немов з хреста знятий*
0,4	15	*на власні вуха почути*	-1,57	266	*шибениця плаче*
0,38	79	*заглядати у майбутнє*	-1,6	5	*пити гірку чашу*
0,33	370	*за сімома замками*	-1,63	98	*несосвітенна дурість*
0,3	6	*або пан, або пропав*	-1,67	222	*зайти в безвихідь*
0,29	361	*риба шукає, де глибше, а людина, де ліпше*	-1,71	118	*проливати крокодилові сльози*
0,25	87	*замовляти слівце*	-1,75	94	*знищити до кореня*
0,22	217	*бачити власними очима*	-1,78	56	*закатувати під асфальт*
0,2	16	*на все свій час*	-1,8	4	*абсолютний нуль*
0,17	185	*на гарячому вчинку зловити*	-1,83	50	*попити крові*
0,14	355	*хилити на сон*	-1,86	68	*пустити по миру*
0,13	75	*доводити до відома*	-1,88	50	*драти шкуру*
0,11	224	*викидати з голови*	-1,89	28	*вимотувати всі жили*
0,1	3	*а мурий їсть собі та їсть*	-1,91	1	*«зелені» чоловічки*
0	939	*не винось бруду з хати*	-2	117	*агент Кремля*
-0,07	1	*«помаранчеві» сили*			

Фразеологічні одиниці у медійних текстах є ефективним стилістичним засобом, який допомагає авторам цілісно відтворювати дійсність шляхом образного узагальнення, впливати на адресата, адже образність фразеологізмів дає змогу уникнути прямої констатації факту, дозволяє змалювати ситуацію опосередковано, через картину, яку читач домислює самостійно. У базі даних функціонують і фразеологізми без оцінного значення, і фразеологізми з оцінним значенням. За результатами краудсорсингового експерименту анотатори найбільшій кількості фразем приписали оцінку «помірно негативна» (1445 фразем); на другому місці — нейтральні, тобто позбавлені оцінки фраземи (939); на третьому —

ISSN 2311-259X

помірно позитивні фраземи (706). Ці оцінки утворюють три піки, між якими — зони розкиду значень, які, власне, відображають уявлення носіїв мови про оцінний потенціал ФО (рис. 2).

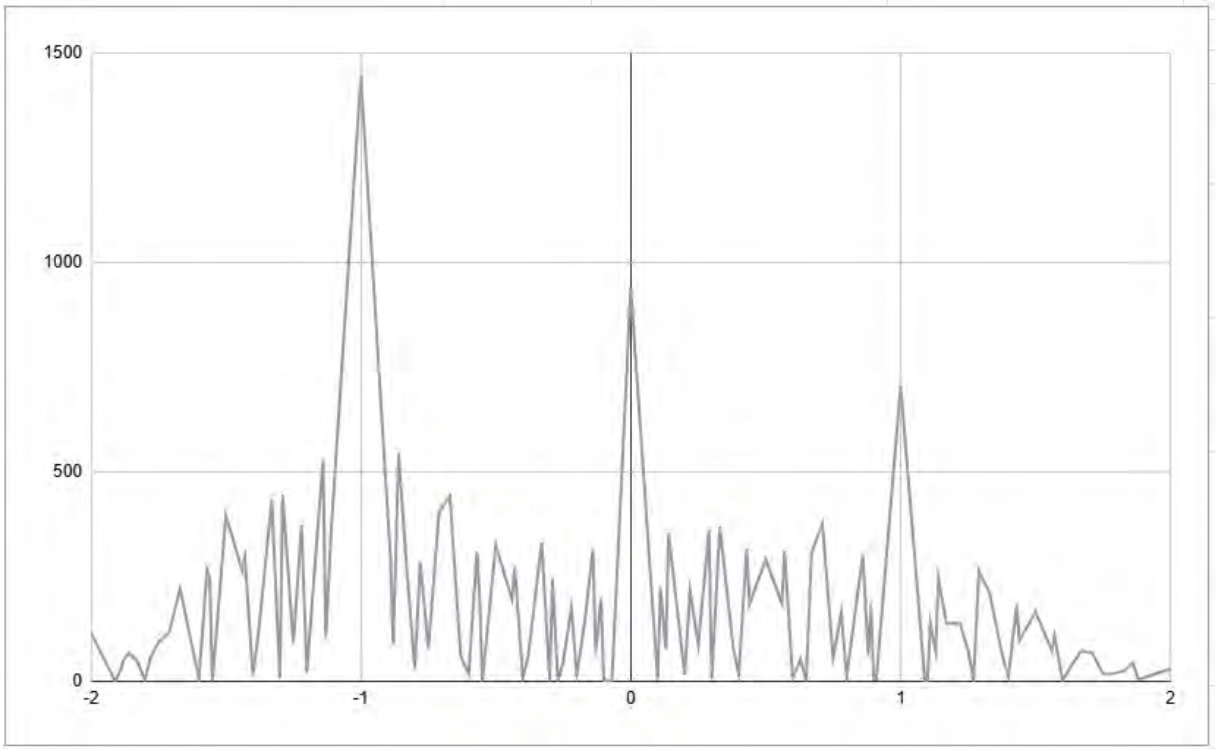


Рис. 2 Гістограма розподілу фразем за усередненими показниками: дуже негативна (-2), помірно негативна (-1), нейтральна (0), помірно позитивна (+1) і дуже позитивна (+2)

Виявилося, що більшість фразем оцінені як негативно конотовані, причому фразем зі значеннями в діапазоні (-2) — (-1) вдвічі більше, ніж зі знаком + (рис. 3).

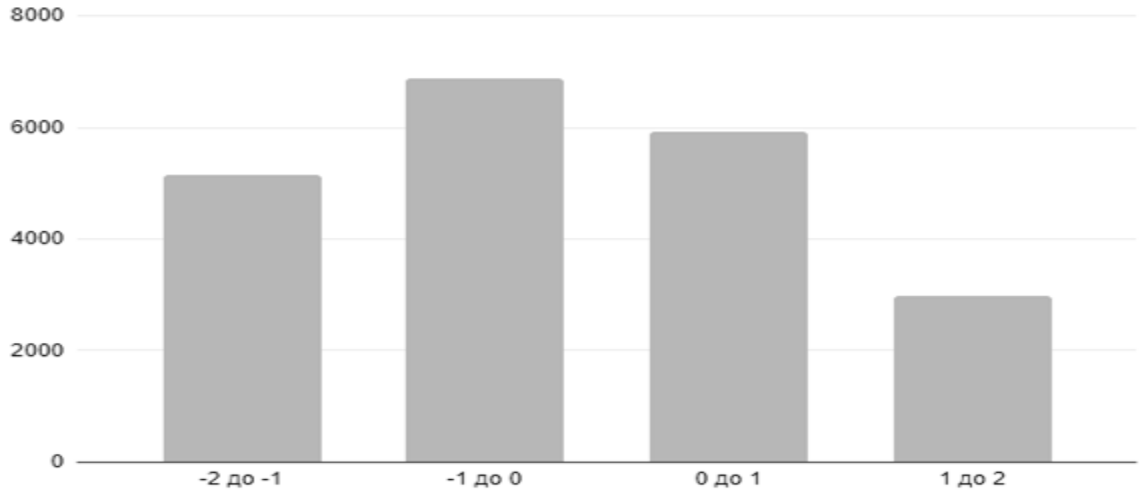


Рис. 3. Співвідношення загально позитивних і загально негативних фразем

Значна кількість фразем потрапила до інтервалів (-1) — (0) і (0) — (+1) з несуттєвою різницею у кількості, що свідчить про різний ступінь інтенсифікації оцінного компонента значень, як було зазначено вище: якщо розмовно-побутові фразеологізми виконують яскраво виражену оцінну функцію (*сидіти на шиї, напускати туману*) та становлять домінанту фразеологічних засобів, то книжні мають середній ступінь оцінності (*сізіфова праця, олімпійський спокій*), а фольклорні та народнопоетичні взагалі виконують слабко виражену оцінну функцію (*хоч з лиця воду пий*). Звідси висновуємо, що краудсорсинговий експеримент варто продовжити, збільшивши кількість анотаторів, щоб або підтвердити результати експерименту, або їх скоригувати. Наразі кожна фразема бази даних отримала

кількісний показник оцінки, яка в системі мови виражає сприймання її мовцями як такої, що має здатність посилювати чи послаблювати ступінь вияву ознаки або інтенсивність протікання дії.

Для удосконалення експерименту доцільно в майбутньому поглибити аналіз оцінного компонента фразеологічної семантики, диференціювавши фраземи за типом оцінки, яку вони експлікують, — раціональну чи емоційну. Така диференціація уможливить точніше пояснення розкиду усереднених значень, отриманих під час краудсорсингу, оскільки два типи оцінки спираються на різні психологічні механізми сприйняття й, відповідно, можуть по-різному впливати на стабільність і однорідність експертних оцінок. Раціональна оцінка ґрунтується на логіко-поняттєвому, інтелектуальному осмисленні позначуваної ситуації: мовець кваліфікує дію чи стан як доцільний / недоцільний, ефективний / неефективний, нормативний / ненормативний, спираючись на об'єктивні критерії – суспільну норму, логіку причиново-наслідкових зв'язків, користь та ін. Цей тип оцінки переважно позбавлений яскравого афективного забарвлення й апелює радше до розуму, ніж до почуттів реципієнта. Так, ФО *скласти подяку* реалізує позитивну раціональну оцінку через указівку на відповідність вчинку соціально схваленій нормі, а, наприклад, *доводити до абсурду* — негативну раціональну оцінку, що кваліфікує спосіб аргументації як логічно невиправданий, помилковий. До цієї групи ФО можна віднести й такі фраземи, як *дотримуватися букви закону, за всіма канонами жанру*, *віддавати данину,* що стосуються співвіднесення дії з критерієм правильності чи неправильності, а не пов'язані з безпосередньою емоційною реакцією мовця. Емоційна оцінка, на відміну від раціональної, спирається на чуттєвий компонент сприйняття й передає безпосередню емоційну реакцію — обурення, презирство, захоплення, відразу, симпатію тощо. Скажімо, ФО *підкласти свиню* викликає не стільки логічний висновок про порушення норми, невиправданість якогось учинку, скільки емоційний осуд підступності й зради, *скакати в гречку* передає не нейтральну констатацію подружньої зради, а зневажливо-іронічне ставлення мовця до такого вчинку. У цій групі варто аналізувати й фраземи *драти шкуру, попити крові* (вираження обурення жорстокістю), *рвати боки зо сміху* (передача яскравої позитивної емоції), *наче ножем по серцю* (експлікація гострого емоційного болю) та ін.

Виокремлення цих двох груп має суттєве методологічне значення для подальшого експерименту. По-перше, воно дозволить перевірити гіпотезу про те, що фраземи з емоційною оцінкою демонструють більший розкид значень, оскільки афективна реакція індивіда залежить від суб'єктивного емоційного досвіду, тоді як раціональна оцінка спирається на відносно стабільні, об'єктивні нормативні критерії і тому має тяжіти до меншої варіативності в оцінках респондентів. По-друге, така типологія уможливить точніше пояснення прагматичного потенціалу фразеологізмів у медіатекстах: одиниці з емоційною оцінкою, очевидно, будуть ефективнішим інструментом маніпулятивного впливу, оскільки діють на рівні афекту, минаючи критичне мислення, тоді як фраземи з раціональною оцінкою радше формують аргументативну, а не сугестивну стратегію переконання читача. По-третє, розмежування цих груп дасть змогу зіставити отримані результати з лінгвістичними теоріями оцінки, що підвищить теоретичну обґрунтованість дослідження та його інтеграцію в загальний контекст фразеологічної семантики.

Отримані внаслідок краудсорсингу дані загалом засвідчують спроможність респондентів розмежовувати позитивну й негативну оцінку чи її відсутність у структурі фразеологічної одиниці, водночас з поодинокими результатами тональної розмітки важко погодитися. Наприклад ФО *бути хазяїном свого слова* має вагу тональності 0,9, а синонімічна фразема *господар своєму слову* — 1,56; ФО *брати з повітря* за підсумками експерименту присвоєно вагу 0. Ці та деякі інші моменти потребують уточнення та докладнішого аналізу. Попри це, отримані результати вважаємо задовільними. Наступним кроком дослідження буде імплементація результатів краудсорсингу в алгоритм сентимент-аналізу системи «TextAttributor 1.0» та перевірка коректності роботи алгоритму, повноти бази даних, адекватності шкали оцінки та зручності підтримки системи, тобто можливості оперативно коригувати систему під тексти інших стилів, адже, оскільки під час її створення джерельною базою був дослідницький корпус медіатекстів, стилеметричне порівняння вона виконує лише для текстів медійного стилю, хоча загальний лінгвостатистичний аналіз доступний для українськомовних текстів будь-якого стилю.

Висновки. Проведений аналіз дозволяє висновувати, що ФО є потужним інструментом вираження оцінки в медійних текстах та ефективним засобом впливу на адресата. Краудсорсинговий експеримент на основі бази даних із 20 985 фразем показав, що більшість ФО української мови має негативну конотацію: фразем у діапазоні від -2 до -1 вдвічі більше, ніж фразем зі знаком + в аналогічному діапазоні. Це відображає особливості сприйняття людиною дійсності та загальну тенденцію до більшого розрізнення негативних станів і явищ порівняно з позитивними.

Результатом краудсорсингового анотування стала тональна розмітка сформованої бази даних, яка буде імплементована в модуль сентимент-аналізу системи «TextAttributor 1.0». Здобуті

шляхом краудсорсингу кількісні показники оцінного потенціалу ФО дають змогу, по-перше, статистично підтвердити виявлену кореляцію між ступенем інтенсифікації оцінки та функціонально-стильовою належністю фраземи; по-друге, використовувати отриману вагу тональності кожної фраземи як кількісний критерій розмежування емоційно забарвленого й нейтрального тексту в автоматизованих системах аналізу.

Дослідження підтвердило ефективність краудсорсингу як об'єктивного методу визначення оцінного компонента фразеологічної семантики та створення тонально розміченої бази даних фразеологічних одиниць за відносно короткий проміжок часу. Водночас застосована методика унаявнила деякі неточності, що можуть бути пов'язані і зі структуруванням самої бази даних (зокрема з дублюванням варіантів фразем, недостатньою диференціацією їхніх значень чи неоднорідністю формулювань дефініцій), і зі суб'єктивним сприйняттям деяких одиниць окремими анотаторами, зумовленим індивідуальним мовним досвідом, асоціаціями та розбіжностями в інтерпретації межі між раціональною й емоційною оцінкою. Виявлені неточності потребують подальшого докладного аналізу й усунення, що становитиме окремий етап удосконалення бази даних перед її імплементацією в систему «TextAttributor 1.0».

Перспективи дослідження пов'язуємо і з розширенням бази даних за рахунок нео-фразеологізмів, що активно виникають в сучасних суспільних умовах, фразеологізмів, активно вживаних в інших функціональних стилях української мови. На часі й докладніший аналіз оцінного потенціалу фразеологізмів у різних типах медіатекстів: традиційних друкованих, онлайн-видань і соціальних мереж. Окрім того, збільшення вибірки анотаторів у краудсорсинговому експерименті дасть змогу підвищити статистичну надійність отриманих усереднених показників оцінок за рахунок зменшення впливу випадкової варіативності індивідуальних суджень. Зростання маніпулятивного використання фразеологізмів в умовах інформаційної війни робить актуальним і завдання розроблення методів автоматичного розпізнавання маніпулятивних стратегій у медіатексті тощо.

Умовні скорочення

КУМ — Дарчук, Н., Сорокін, В., Сірук, О., Ходаківська, Я., Чейлитко, Н., Лангенбах, М. (2003–2026). *Корпус текстів української мови.* https://www.mova.info/corpus.aspx?l1=209

TextAttributor — Гончаренко, К., Дарчук, Н., Сорокін, В., Зубань, О., Робейко, В., Цигвінцева, Ю., Сажок, М., Костіков, М. (2024–2026). *TextAttributor 1.0: комп'ютерний аналіз українськомовного тексту.* http://ta.mova.info

Покликання

Білоноженко, В., Винник, В., Гнатюк, І. та ін. (Уклад.). (1993). *Фразеологічний словник української мови*. У 2 кн. Наукова думка.

Ганжа, С., & Онищенко, Г. (2016). Відображення категорії оцінки в сучасній фразеології. *Дослідження з лексикології і граматики української мови*, *17*, 34–40. http://nbuv.gov.ua/UJRN/dlgum_2016_17_6

Дарчук, Н., Зубань, О., Робейко, В., & Цигвінцева, Ю. (2024). Індексування негативного сентименту українськомовного тексту системою «TextAttributor 1.0». *Українське мовознавство*, *1*(54), 204-221. https://doi.org/10.17721/um/54(2024).204-221

Деменчук, О. (Голов. ред.). (2023). *Мовна концептуалізація аксіологічного простору людини: колективна монографія*. РДГУ.

Зирка, В. (2004). *Манипулятивные игры в рекламе: лингвистический аспект*. ДНУ.

Космеда, Т. А. (2001). *Аксіологічні аспекти прагмалінгвістики: засоби вираження категорії оцінки в українській та російській мовах* [Автореф. дис. д-ра філол. наук, Харківський державний педагогічний університет ім. Г. С. Сковороди].

Коць, Т. (2021). Оцінність як лінгвістична категорія: вербальна реалізація і стилістична диференціація. *Вісник Київського національного університету імені Тараса Шевченка. Літературознавство, мовознавство, фольклористика*, *1*, 18–20. http://nbuv.gov.ua/UJRN/VKNU_LMF_2021_1_6

Краснобаєва-Чорна, Ж. (2015). Семантичний простір оцінної фраземіки. *Мовознавство*, *5*, 39–51. https://nasplib.isofts.kiev.ua/server/api/core/bitstreams/bbd71589-092b-4146-85e0-5945add371f5/content

Онищенко, І. (2011). Лексичні одиниці у структурі функціонально-семантичного поля оцінки сучасної української мови. *Лінгвістичні студії*, *22*, 303–308.

Онищенко, І. В. (2005). *Категорія оцінки і засоби її вираження в публіцистичних та інформаційних текстах* [Автореф. дис. канд. філол. наук, Дніпропетровський національний університет].

Сизонов, Д. (2018). "Якщо куля в лоб...": про маніпулятивні тактики нових фразеологізмів ідіоматичного характеру. *Актуальні проблеми української лінгвістики: теорія і практика*, *36*, 76–90. https://doi.org/10.17721/APULTP.2018.36.76-90

Сизонов, Д. (2019). Оцінність як категорія сучасної фразеології. *Актуальні проблеми української лінгвістики: теорія і практика*, *37*, 39–53. https://doi.org/10.17721/APULTP.2018.37.39-53

Степаненко, М., & Дейна, Л. (2018). *Суб'єктивна та об'єктивна оцінка в українському щоденниковому дискурсі*. Дивосвіт.

Ужченко, В., & Ужченко, Д. (2005). *Фразеологія сучасної української мови*. Альма-матер.

Халіман, О. (2019). *Граматика оцінки: морфологічні категорії української мови*. Майдан.

Чобот, І. (2002). Оцінка як функціонально-семантична категорія. *Нова філологія*, *3*, 130–137.

Шевченко, Л., & Сизонов, Д. (2017–2022). *Нові слова та фразеологізми в медіа*. ВПЦ «Київський університет».

Amossy, R. (2005). The argumentative dimension of discourse. In F. van Eemeren, & P. Houtlosser (Eds.), *Argumentation in Practice* (pp. 87–98). John Benjamins Publishing Company.

Bralczyk, J. (2004). *Język na sprzedaż*. GWP.

Williams, L., Bannister, C., Arribas-Ayllon, M., Preece, A., & Spasić, I. (2015). The role of idioms in sentiment analysis. *Expert Systems with Applications, 42(21),* 7375–7385. 10.1016/j.eswa.2015.05.039

Legend

КУМ — Darchuk, N., Sorokin, V., Siruk, O., Khodakivska, Ya., Cheilytko, N., Lanhenbakh, M. (2003–2026). Korpus tekstiv ukrainskoi movy [Corpus of the Ukrainian language]. *Mova.info: linguistic portal.* http://www.mova.info/corpus.aspx.

TextAttributor — Honcharenko, K., Darchuk, N., Sorokin, V., Zuban, O., Robeiko, V., Tsyhvintseva, Yu., Sazhok, M.,

Kostikov, M. (2024–2026). *TextAttributor 1.0: kompiuternyi analiz ukrainskomovnoho tekstu* [TextAttributor 1.0: Computer Analysis of Ukrainian-Language Text]. http://ta.mova.info.

References (translated and transliterated)

Amossy, R. (2005). The argumentative dimension of discourse. In F. van Eemeren, & P. Houtlosser (Eds.), *Argumentation in Practice* (pp. 87–98). John Benjamins Publishing Company.

Bilonozhenko, V., Vynnyk, V., Hnatiuk, I. et al. (Eds.). (1993). *Frazeolohichnyi slovnyk ukrainskoi movy. U 2 kn*. [Phraseological Dictionary of the Ukrainian Language (2 vols.)].Naukova Dumka.

Bralczyk, J. (2004). *Jezyk na sprzedaz* [Language for sale]. GWP.

Chobot, I. (2002). Otsinka yak funktsionalno-semantychna katehoriia [Evaluation as a functional-semantic category]. *New Philology, 3,* 130–137.

Darchuk, N., Zuban, O., Robeiko, V., & Tsyhvintseva, Yu. (2024). Indeksuvannia nehatyvnoho sentymentu ukrainskomovnoho tekstu systemoiu «TextAttributor 1.0» [Indexing of the negative sentiment of the Ukrainian text by "TextAttributor 1.0"]. *Ukrainian Linguistics, 1(54),* 204–221. https://doi.org/10.17721/um/54(2024).204-221

Demenchuk, O. (Ed.). (2023). *Movna kontseptualizatsiia aksiolohichnoho prostoru liudyny* [Linguistic Conceptualization of the Axiological Space of a Person]. RSUH.

Hanzha, S., & Onyshchenko, H. (2016). Vidobrazhennia katehorii otsinky v suchasnii frazeolohii [The reflection of the category of evaluation in modern phraseology]. *Studies in Lexicology and Grammar of the Ukrainian Language*, 17, 34–40. http://nbuv.gov.ua/UJRN/dlgum_2016_17_6

Khaliman, O. (2019). *Hramatyka otsinky: morfolohichni katehorii ukrainskoi movy* [Grammar of Evaluation: Morphological Categories of the Ukrainian Language]. Maidan.

Kosmeda, T. A. (2001). *Aksiolohichni aspekty prahmalinhvistyky: zasoby vyrazhennia katehorii otsinky v ukrainskii ta rosiiskii movakh* [Axiological aspects of pragmalinguistics: means of expressing the category of evaluation in Ukrainian and Russian] (Abstract of doctoral dissertation, H. S. Skovoroda Kharkiv State Pedagogical University).

Kots, T. (2021). Otsinnist yak linhvistychna katehoriia: verbalna realizatsiia i stylistychna dyferentsiatsiia [Axiology as a linguistic category: verbal realization and stylistic differentiation]. *Bulletin of Taras Shevchenko National University of Kyiv. Literary Studies, Linguistics, Folklore Studies*, *1,* 18–20. http://nbuv.gov.ua/UJRN/VKNU_LMF_2021_1_6

Krasnobaieva-Chorna, Zh. (2015). Semantychnyi prostir otsinnoi frazemiky [Semantics cope of evaluative phrasemics]. *Linguistics*, 5, 39–51. https://nasplib.isofts.kiev.ua/server/api/core/bitstreams/bbd71589-092b-4146-85e0-5945add371f5/content. [in Ukrainian]

Onyshchenko, I. (2011). Leksychni odynytsi u strukturi funktsionalno-semantychnoho polia otsinky suchasnoi ukrainskoi movy [Lexical units in the structure of the functional-semantic field of evaluation in modern Ukrainian]. *Linguistic Studies, 22*, 303–308.

Onyshchenko, I. V. (2005). *Katehoriia otsinky i zasoby yii vyrazhennia v publitsystychnykh ta informatsiinykh tekstakh* [The category of evaluation and the means of its expression in publicistic and informational texts] (Abstract of Candidate of Philological Sciences dissertation, Dnipropetrovsk National University).

Shevchenko, L., & Syzonov, D. (2017–2022). *Novi slova ta frazeolohizmy v media* [New Words and Phraseological Units in the Media]. Publishing and Printing Center "Kyiv University".

Stepanenko, M., & Deina, L. (2018*). Subiektyvna ta obiektyvna otsinka v ukrainskomu shchodennykovomu dyskursi* [Subjective and objective evaluation in Ukrainian diary discourse]. Dyvosvit.

Syzonov, D. (2018). "Yakshcho kulia v lob...": pro manipuliatyvni taktyky novykh frazeolohizmiv idiomatychnoho kharakteru ["If the bullet in the forehead...": about manipulative tactics of new phraseologisms of an idiomatic character]. *Current Issues of Ukrainian Linguistics: Theory and Practice, 36,* 76–91. https://doi.org/10.17721/APULTP.2018.36.76-90

Syzonov, D. (2019). Otsinnist yak katehoriia suchasnoi frazeolohii [Evaluation as category of modern phraseology]. *Current Issues of Ukrainian Linguistics: Theory and Practice*, *37*, 39–53. https://doi.org/10.17721/APULTP.2018.37.39-53

Uzhchenko, V., & Uzhchenko, D. (2005). *Frazeolohiia suchasnoi ukrainskoi movy* [Phraseology of Modern Ukrainian]. Alma-mater..

Williams, L., Bannister, C., Arribas-Ayllon, M., Preece, A., & Spasić, I. (2015). The role of idioms in sentiment analysis. *Expert Systems with Applications, 42(21),* 7375–7385. 10.1016/j.eswa.2015.05.039

Zyrka, V. (2004). *Manipuliativnye igry v reklame: lingvisticheskii aspekt* [Manipulative Games in Advertising: A Linguistic Aspect]. DNU.

Nataliia Darchuk
Taras Shevchenko National University of Kyiv, Ukraine

Oksana Zuban
Taras Shevchenko National University of Kyiv, Ukraine

Valentyna Robeiko
Taras Shevchenko National University of Kyiv, Ukraine

Yuliia Tsyhvintseva
Institute of Ukrainian Language of the NAS of Ukraine, Ukraine

THE EVALUATIVE POTENTIAL OF PHRASEOLOGICAL UNITS AND THE AUTOMATION OF ITS DETERMINATION IN MEDIA TEXT

As the volume of media content continues to grow, the automated recognition of text sentiment — particularly those components realized through idiomatic expressions — has become an increasingly pressing concern. The scholarly problem addressed in this study is the lack of a sentiment-annotated database of phraseological units that would objectively reflect native speakers' actual perceptions of the evaluative component of idioms and could serve as a foundation for computing sentiment indices in automated text analysis systems. The study focuses on sentiment annotation of phraseological units via crowdsourcing. The aim is to determine the evaluative potential of idioms in Ukrainian-language media texts based on

ISSN 2311-259X

crowdsourced annotation and to compile a sentiment-annotated database of phraseological units. The methods employed include a crowdsourcing experiment, distributional, componential, and quantitative-statistical analysis. The empirical material comprises 20,985 phraseological units extracted from the Corpus of the Ukrainian Language and compiled from Ukrainian newspapers and online media published between 2000 and 2024. This study is the first to test a methodology for the sentiment annotation of a large corpus of phraseological units through crowdsourcing: by engaging a group of independent expert philologists and subsequently computing the arithmetic mean of their ratings, the approach neutralizes the subjectivity inherent in individual evaluation and yields a statistically grounded quantification of the evaluative component of phraseological semantics. The results shed light on the process, outcomes, and challenges of the crowdsourcing approach to determining the evaluative component of phraseological semantics; establish the predominance of negatively connoted units in the resulting database; reveal that the degree of intensification of the evaluative component correlates with the functional-stylistic register of the idiom; and confirm the effectiveness of crowdsourcing as an optimal method for building a sentiment-annotated database of phraseological units. Prospects for further research include expanding the database with neo-phraseologisms and idioms used in other functional styles, conducting a more in-depth linguistic analysis of the database to resolve discrepancies in evaluation, and implementing the findings in the sentiment-determination module of the system for computer analysis of Ukrainian-language text.

Keywords: Ukrainian language; media text; evaluation; sentiment; phraseological unit; database of phraseological units; crowdsourcing; sentiment annotation.

Стаття надійшла до редколегії 07.07.2026
Прийнято до публікації 22.09.2026
Опубліковано 30.10.2026

ISSN 2311-259X

https://doi.org/10.28925/2311-259x.2026.3.10
УДК 821.161.2-94:929

Тетяна Вірченко
Київський столичний університет імені Бориса Грінченка
вул. Левка Лук'яненка, 13Б, Київ, 04212, Україна
https://orcid.org/0000-0001-7953-2285
t.virchenko@kubg.edu.ua

Валерія Петренко
Київський столичний університет імені Бориса Грінченка
вул. Левка Лук'яненка, 13Б, Київ, 04212, Україна
https://orcid.org/0009-0006-4177-5664
vokovbasa.fufkm24m@kubg.edu.ua

Дар'я Яценко
Київський столичний університет імені Бориса Грінченка
вул. Левка Лук'яненка, 13Б, Київ, 04212, Україна
https://orcid.org/0009-0008-6638-6336
diyatsenko.fufkm24m@kubg.edu.ua

ЛІТОПИС ЖИТТЯ І ТВОРЧОСТІ БОРИСА ГРІНЧЕНКА
РІК 1885
Частина перша

У цій частині хроніки відтворено життя та діяльність Бориса Грінченка за період з січня по липень 1885 року.
Ключові слова: Борис Грінченко, реконструкція життя і творчості, 1885 рік.

СІЧЕНЬ

12 січня Борис Грінченко повідомляє Івана Зозулю про отримання листа й одночасно інформує про фінансові справи.

Окрему увагу приділяє видавничим новинам і цензурним перешкодам: «Журналъ "Югъ" не разрешенъ, 1-й томъ "Нивы" лопнулъ въ одесской цензуре»[1], матеріали якого вже два місяці перебувають у Петербурзі. Через це «на выходъ 2 тома мало надежды». Водночас зазначає альтернативу: «Въ Елизаветграде готовится нечто въ роде христоматіи — туда отослана часть моихъ и Щоголева матеріалов для 2 тома "Нивы"»[2].

У листі також йдеться про загострення особистого конфлікту з попом. Борис Грінченко усвідомлює, що результат справи залежить від начальства; у разі поразки змушений буде залишити місце служби й не впевнений у можливості отримати нове в Харківському навчальному окрузі.

Наприкінці просить у разі поїздки до Харкова звернутися до П. С. щодо можливості посади в статистичному комітеті та умов жалування, а також не надсилати нічого, окрім листів, до подальших вказівок.

27 січня Борис Грінченко реагує на повідомлення Івана Зозулі про затримку друку, зазначаючи, що очікував цього: «Я ожидалъ, что типографія не приготовитъ къ сроку изданія»[30]. Основну увагу зосереджує на якості оформлення видання, зокрема різко критикує самовільне рішення типографії використати невідповідну віньєтку: «какъ на брошуре "про гром" <…> изображена электрическая машина»[4], що, на його думку, є неприйнятним для збірки поезій. Автор наполягає на виправленні: обкладинка має бути змінена, навіть якщо це вимагатиме додаткових витрат (3–5 рублів), підкреслюючи: «но выпускать въ светъ сборникъ стихотвореній съ електрическою машиною на обертке невозможно»[5].

Борис Грінченко пропонує конкретні дії: негайно зв'язатися з типографією письмово або через посередника (О. Ткача), якого слід офіційно уповноважити на переговори, і просить повідомити про результати. Це свідчить про його вимогливість до якості видання та активну участь у видавничому процесі. Далі подає короткі новини: за інформацією М. Комарова, «въ конце етого года бытъ можетъ начнется печатаніе 1-го

[1] Грінченко Б. Лист до І. Зозулі. 12.01.1885. *ІР НБУВ.* Ф. ІІІ. Од. зб. 40865. Арк. 1.
[2] Там само.
[3] Грінченко Б. Лист до І. Зозулі. 27.01.1885. *ІР НБУВ.* Ф. ІІІ. Од. зб. 80863. Арк. 1.
[4] Там само.
[5] Там само. Арк. 1 зв.

© Т. Вірченко, В. Петренко, Д. Яценко, 2026

Ліцензовано за CC BY 4.0

выпуска р.-у. словаря»[6], що вказує на очікування нового видавничого проєкту.

В окремій частині листа Борис Грінченко регулює питання розподілу примірників: зазначає, що Данило, Настя та інші мають право на безкоштовні екземпляри, які потрібно вислати «на счет изданія»[7]. Він бере організацію пересилання на себе та уточнює кількість примірників, коригуючи попереднє рішення (з 55 до 50). Також детально інструктує щодо передачі книжок через П. С.: частину — професору Дмитру Івановичу Богалію, іншу — Михайлу Федоровичу з подальшою передачею одному з адресатів (“старому Пильчику”[8]).

Лист закінчується уточнювальним запитанням щодо накладу: «Въ скольких екземплярах напечатаны стихотвореніе и сказка?»[9], що демонструє його контроль за видавничими справами.

У січні Борис Грінченко отримує лист від Трохима Зіньківського, датований 16-м числом. Щодо оцінки творів Трохим Зіньківський просить дозволу обмежитися загальною фразою: «Нахожу стихотворенія твои прекрасными, звучными, сильными. Да и все, кто только ознакомился съ 1 томомъ “Рады”, особенно вторымъ, отмѣчают твои стихотворенія»[10].

Вірогідно, наприкінці січня Борис отримує лист від Анастасії Віцман, написаний 23 січня. Анастасія Віцман у листі до Бориса Грінченка акцентує на послабленні їхнього листування, емоційно реагуючи на його тривалу відсутність: «Ждала, ждала от вас мои дорогие весточки»[11], підкреслюючи зміну порівняно з попереднім періодом інтенсивного спілкування.

У листі Віцман ділиться низкою проблем, що окреслюють соціально-побутовий контекст, у якому перебуває жінка: складні умови вчителювання, низький рівень дисципліни учнів («являются в школу пьяными»[12]), а також загальний моральний занепад шкільного середовища. Ці зауваги корелюють із ширшим колом труднощів, з якими стикався й сам Грінченко як педагог.

Окремо вона повідомляє про стан здоров’я («проклятая лихорадка ко мне привязалась»[13]), що унеможливило її намір відвідати родину друзів, та згадує про отримання періодичних видань («№ № “Зари” получила»[14]), вказуючи на неповноту комплекту. Водночас порушує практичні питання, зокрема просить надіслати другу частину видання «Рады»[15], що свідчить про її залученість до літературного процесу, важливого і для самого Грінченка.

Наприкінці листа Віцман передає новини з оточення, згадує про фінансові справи, звертається з проханням підтримувати регулярне листування та питає друзів про доньку: «Чи вже пидстрибуе Настуня?»[16]

ЛЮТИЙ

На початку лютого Борис Грінченко отримує лист від Анастасії Віцман від 27–28 січня, у якому Анастасія підкреслює значення їхнього епістолярного зв’язку як джерела емоційної підтримки: «Получивъ его я совсемъ одурѣла отъ радости»[17], водночас пояснюючи перерву в листуванні небажанням тримати негативний тон спілкування.

У листі Віцман окреслює коло проблем, що формують той соціально-педагогічний контекст, у якому працював і сам Грінченко: низький рівень навчання та моральний занепад учнів («воровство, сплетни, пьянство»[18]), безрезультатність виховного впливу.

Поряд із цим подає характеристику умов життя, що підсилює уявлення про повсякденні труднощі вчителя: вимушена ізоляція («одинъ-одинешенекъ въ четырехъ стѣнахъ своей тюрмы»[19]), залежність від сторонніх осіб і загальна невлаштованість побуту. Віцман також наголошує на фізичному та психологічному виснаженні, що приводить її до думки про необхідність змін: «бѣжать надо и мнѣ и бѣжать скорѣй»[20].

У другій частині листа повідомляє про втрату матеріалів: «Этнографическихъ мат[ериалов] у меня никакихъ не имѣется — улетѣли всѣ вмѣсте съ другими замѣтками и переводами въ огонь»[21], однак зберігає намір долучитися, надіславши записане невеличке оповідання зі слів однієї жінки. Окремо акцентує на очікуванні Борисового збірника.

Наприкінці листа Віцман підкреслює потребу в зустрічі і щирому спілкуванні.

Початок лютого приніс Борисові Грінченкові ще дружні листи. Так, 9 лютого із села Пристайлове Анастасія Віцман написала листа Борисові Грінченкові. Анастасія спонукає Бориса згадати ті часи, коли вони були дітьми, адже тоді

[6] Там само.
[7] Там само. Арк. 2.
[8] Там само.
[9] Там само.
[10] Зіньківський Т. Лист до Б. Грінченка. 16.01.1885. *ІР НБУВ.* Ф. ІІІ. Од. зб. 38234. Арк. 1 зв.
[11] Віцман А. Лист до Б. Грінченка. 23.01.1885. *ІР НБУВ.* Ф. ІІІ. Од. зб. 35929. Арк. 1.
[12] Там само. Арк. 2.
[13] Там само. Арк. 1 зв.
[14] Там само.
[15] Там само.
[16] Там само. Арк. 2.
[17] Віцман А. Лист до Б. Грінченка. 27–28.01.1885. *ІР НБУВ.* Ф. ІІІ. Од. зб. 35930. Арк. 1.
[18] Там само. Арк. 1 зв.
[19] Там само.
[20] Там само. Арк. 2зв.
[21] Там само.

ISSN 2311-259X

їхнє життя було сповнене віри й надії. Анастасія протиставляє час дитинства реальності, у якій єдиною втіхою і підтримкою є дружба. Скаржиться Анастасія, що їй допікають люди, які не вірять у дружбу на відстані та радіють, що вона нечасто отримає листи від Бориса й Марії. Згадує Анастасія спільні миті: сміх, малювання карикатур. Завершується лист побажанням щастя й розповіддю про сон, у якому «вы, вы, мои дорогие, золотые голубчики приснились»[22].

10 лютого зі Шполи (у другій половині XIX століття Шпола — центр Звенигородського повіту, а сьогодні — місто в Черкаській області) Трохим Зіньківський пише листа Борисові Грінченкові. Лист містить приємну новину, адже Маріїн переклад оповідання Толстого «Чем люди живы?» опублікований «обществом “Просвіта” как последняя книжка общества за минувший год»[23]. Також Трохим Зіньківський повідомляє, що «Зоря» ще не опублікувала Борисові твори. На прохання Грінченка Т. Зіньківський висловлює власне бачення щодо Борисових віршів: «Я думаю, или надеюсь, что это первые опыты и ты на нихъ не остановишься, и если разовьется у тебя творческая сила, ты долженъ, как-то говорят, проложить новые пути въ литературѣ, т.е. создать вещи оригинальные, капитальные. Дай только, Боже, чтобы это было так и ты не былъ сломленъ прежде времени непосильной борьбой съ окружающими “злиднями”»[24].

12 лютого Борис Грінченко пише листа Івану Зозулі, у якому висловлює прикрість, що друг здав книжку г. Хавкіну по 15 к., адже той, вірогідно, продаватиме її по 25 к. Унаслідок, друзі втрачають і прибуток, і можливість зробити книжку дешевшою. Йдеться про видання казки «Бідний вовк». Борис Грінченко просить друга попіклуватися про розподіл накладу: «Постарайся, если будетъ возможно сдѣлать такъ, чтобы “Бѣдного волка” получили ты, Люба, Настя — minimum по 25 экз. (для учениковъ), а мнѣ пришли хоть экз. съ 50–70, потому что я думаю не ограничиться одною своею школою»[25]. Борис висловлює намір влітку поїхати додому на хутір. У перспективі — частіше бачитися з другом. Просить Грінченко разом із «Бідним вовком» вислати і книжку Маркевича, адже одному майбутньому вчителю дуже важливо її прочитати.

24 лютого з Пристайлового Анастасія Віцман пише листа Борисові, у якому пропонує втілити давно замислений вступ «въ нотаріусы»: «лѣтом пріѣзжайте ко мнѣ и Любѣ <…> ты Борис будешь заниматься въ конторѣ дядька, а Марусю и Настуню мы съ Любой будемъ беречь и холить яко возможно, на счетъ грошей (необходимыхъ при поступленіи) не беспокойся — уже какъ нибудь общими силами добудем, клянусь въ томъ. Для неприхотливого учительства Любина школа будетъ восхитительнымъ убежищем и заживемъ мы въ немъ на славу»[26]. Скаржиться Анастасія на самотність і відсутність книжок для читання.

БЕРЕЗЕНЬ

1 березня Борис Грінченко повідомляє Івану Зозулі про отримання очікуваної посилки з книжками, що викликало радість, однак вона була зіпсована якістю видання: «Изданіе вышло съ массою опечатокъ, грубо портящихъ стихотворенія, а въ одномъ изъ нихъ “Смутны картины” (стр.) даже пропущена целая последняя строчка»[27]. Така кількість помилок, з огляду на чутливість автора до ритму, суттєво псує сприйняття текстів. Водночас позитивно відзначає окреме видання: «“Бедний волкъ” отлично», дякуючи адресатові за роботу.

Далі порушує питання доцільності друку «азбуки», на яку вже отримано цензурний дозвіл. Грінченко вважає, що за наявності коштів (зокрема очікуваних 70 рублів) її варто видати, оскільки, «судя по легкости пропуска цензурою»[28], книжка, ймовірно, буде допущена до використання в школах. У цьому ж контексті планує подальшу видавничу діяльність, зважаючи на наявні й очікувані фінанси.

Окремо повідомляє про надсилання до цензури перекладу дитячого твору: «Посылаю въ цензуру переводъ сказки “Два мороза”», а також інформує про підготовку власного збірника: «сборник изъ 17 стихотвореній и четырехъ прозаическихъ очерковъ подъ общимъ заглавіемъ: “Подъ сельскою стрихою”»[29], зазначаючи намір знайти видавця в особі М. Комарова.

У листі відчутна потреба в комунікації: автор дорікає адресатові за брак інформації про його життя та просить докладнішого листа. Водночас ділиться власною ситуацією: майже певен, що змушений буде залишити місце служби, розглядаючи можливість переходу до Харкова. Окремо підкреслює бажання особистої зустрічі з друзями (Настею, Данилом, Любою), мотивуючи це емоційною потребою: «во первыхъ потому, что

[22] Віцман А. Лист до Б. Грінченка. 09.02.1885. *ІР НБУВ.* Ф. ІІІ. Од. зб. 35931. Арк. 3 зв.
[23] Зіньківський Т. Лист до Б. Грінченка. 10.20.1885. *ІР НБУВ.* Ф. ІІІ. Од. зб. 38233. Арк. 1.
[24] Там само. Арк. 2.
[25] Грінченко Б. Лист до І. Зозулі. 12.02.1885. *ІР НБУВ.* Ф. ІІІ. Од. зб. 40862. Арк. 1.
[26] Віцман А. Лист до Б. Грінченка. 24.02.1885. *ІР НБУВ.* Ф. ІІІ. Од. зб. 35932. Арк. 1–1 зв.
[27] Грінченко Б. Лист до І. Зозулі. 01.03.1885. *ІР НБУВ.* Ф. ІІІ. Од. зб. 40861. Арк. 1.
[28] Там само.
[29] Там само. Арк. 1 зв.

ISSN 2311-259X

поговорить по душе нужно; во вторыхъ потому, що я соскучился безъ всехъ васъ»[30].

Б. Грінченко також передає чутки про стан театральної трупи: «Труппа С. разстроилась: онъ сам за что-то арестован (!), а Кр. будто-бы удралъ»[31], застерігаючи щодо їхньої недостовірності[32].

Далі формулює конкретні доручення: «а) добудь программы экзаменовъ на званіе начального народного и приходского учителя (<…>); б) узнай (можно у Жданова) куда отсылать книги <…> и порядокъ представленія»[33], що пов'язані з професійною діяльністю.

Наприкінці листа порушує фінансові питання, пропонуючи спосіб покриття боргу в 34 рублі через зарахування частини прибутку від видання, а також радить домовитися про продаж накладу за 150–140 рублів. Висловлює невдоволення роботою друкарні, підкреслюючи невідповідність вартості якості видання. Лист завершується практичними проханнями: придбати видання творів Кольцова з біографією, пояснюючи це наміром зайнятися перекладом його поезії.

У цей же день Борис Грінченко пише листа Данилові Ткаченку і Наталі. Борисові прикро, адже від друзів немає новин. До того ж немає певності, чи вони перебувають ще в Старому Осколі, місті, що входило до Курської губернії. Тому висловлювання товариша дещо категоричні: «И такъ, вотъ что: немедленно по получении этого письма напишите мнѣ, гдѣ вы пребываете и я вамъ тогда вышлю вновь вышедшія двѣ книжки: мои "Пѣсни" и "Бѣдный волкъ", сказка для дѣтей и напишу кое о чемъ»[34].

2 березня Борис Грінченко пише листа Трохиму Зіньківському, у якому коментує надіслані книжки, розповідає про видавничі потреби. Так, «Писни Васыля Чайченка» приносять мало радості, адже «трѣчи воны булы въ цензури[35] и пообщипувани безъ краю — аж самому сором»[36]. Прикрості також додають допущені друкарські помилки. Інформує Грінченко про видання казки «Бідний вовк», примірники якої ще не одібрав. Також серед надісланого — стаття М. Драгоманова «Русские в Галиции», яку, на думку Бориса, слід прочитати «не без корыстѣ»; працяя Олександри Єфименко «Исследования народной жизни», яку на момент написання листа прочитала і дуже хвалила Марія; «"Дило" и "Антигону" посѣлаю. У себе зъ "Дила" зоставляю тильки ти №№, де есть розбор книжки Петрова — мини их поки що треба»[37]. Йдеться про числа 43–46, у яких вміщено критичний огляд Костя Одовця праці Миколи Петрова Петрова «Очерки истории украинской литературы XIX столетия», виданої в Києві в 1884 році.

У березні отримав Борис Грінченко лист від Антона Матвієва, написаний 11 числа, у якому товариш схвально відгукується про твори Бориса Грінченка. Вірогідно, йдеться про збірку «Писни Васыля Чайченка»: «Получилъ твори Ваши и сердешне спасибы засилаю. Хороше, й поки глаголю хороше! Дай Боже більше й ширше!!»[38] Окрім того, повідомляє, що отримав дозвіл на друк «Ныбы», хоч «урізала намъ цензура три чуть не лучшихъ десятины»[39]. Цензура дозволила вихід збірника 9 лютого 1885 року. Видання вміщувало 23 твори, серед яких під номером 17 поезія В. Чайченка «Хыжо буйный витеръ віе». Оскільки вже «открыли портфель <…> на второй томъ»[40], А. Матвєєв просить Бориса Грінченка надати віршів, жанрову народну повість, «театральную вещицу». У примітці А. Матвєєв повторює своє прохання: «Пожалуста молю Васъ — праздничками — садитесь да набрасайте

[30] Там само.

[31] Там само. Арк. 2.

[32] Театрознавець А. Лягущенко реконструював конфлікт між Михайлом Старицьким і Марком Кропивницьким, кульмінація якого відбулася наприкінці сезону 1884–1885: «Старицький після довгої облоги згодився дати надбавку Кропивницькому і у відповідь на це збільшення платні зажадали й інші зірки трупи — Садовський та Заньковецька. Марко Кропивницький миттєвого поставив хазяїну ультиматум: якщо таке відбудеться — ноги його більше не буде в трупі. На прохання Старицького владнати конфлікт, адже це були учні саме Кропивницького, останній пішов іншим шляхом — запевнивши продюсера у власній лояльності, розпочав сепаратні перемовини з Садовським і Заньковецькою. <…> У підсумку влітку 1885 р. продюсер Старицький мав укладені контракти з антрепренерами та власниками театрів на роботу його трупи до кінця майбутнього сезону, але не мав угод на ці виступи з провідними акторами своєї трупи. Далі все відбулося блискавично: незадовго до збору колективу він дізнався, що трупи в нього власне вже немає, оскільки таємно була заснована Друга трупа Марка Кропивницького, куди перейшли кращі актори» (Лягущенко А. Український театр. Видатні діячі та менеджмент. Київ : Мистецтво, 2021. С. 164).

[33] Грінченко Б. Лист до І. Зозулі. 01.03.1885. *ІР НБУВ.* Ф. ІІІ. Од. зб. 40861. Арк. 2.

[34] Грінченко Б. Лист до Д. Ткаченка. 01.03.1885. *ІР НБУВ.* Ф.ІІІ. Од. зб. 41133. Арк. 1.

[35] Професор С. Кіраль у примітках до листування Трохима Зіньківського з Борисом Грінченком реконструює цензурну історію: «Перший раз рукопис подано до цензури в 1882 р. Заборонивши деякі твори, цензура дала дозвіл на друк. Б. Грінченко надіслав збірку М. Старицькому. Той не зміг видати твори окремою книжкою… У 1883 році Грінченко подав до цензури рукопис удруге під назвою "Пісні з життя Василя Чайченка", який був також заборонений. У 1884 році під назвою "Пісні Василя Чайченка" він надіслав рукопис утретє, і 18 листопада 1884 р. цензура дозволила його до друку» («… Віддати зумієм себе Україні»: листування Трохима Зіньківського з Борисом Грінченком / Вступ. ст., археограф., передм., упоряд., комент., приміт., підгот. текстів, покажчики, додатки, добір ілюст. матеріалу С. Кіраль. Київ, Нью-Йорк, 2004. С. 216)

[36] Грінченко Б. Лист до І. Зозулі. 02.03.1885. *ІР НБУВ.* Ф. ІІІ. Од. зб. 40883. Арк. 1.

[37] Там само. Арк. 1 зв.

[38] Матвієв А. Лист до Б. Грінченка. 11.03.1885. *ІР НБУВ.* Ф. ІІІ. Од. зб. 38686. Арк. 1.

[39] Там само.

[40] Там само. Арк. 1 зв.

ISSN 2311-259X

канву одной или двухъ повѣстей, да одной еще вдобавокъ кумедійной штучки (сценичный жарт), чтобы каникулами ихъ обработать, а къ августу къ намъ прислать — а покі що — фабрикуйте сейчасї гимнї св. Кириллу и Меѳодію!!!»[41]

Вочевидь Б. Грінченко відповів на цей лист, адже 27 березня А. Матвієв пише ще одного листа, у якому дякує за ідею перевидання творів «рѣдкихъ уже прежних писателей»[42] Обіцяє Антон Олександрович передати М. Старицькому отримані твори; повідомляє, що «два житія Кир. и Меѳодія на нашій мові цензура не розрѣшила»[43]; уточнює строки подання творів до «Нывы»; висловлює готовність додати до портфеля тому другого отриманий вірш «Довго громы гуркотыли», запитує: «Як их озаголовиты».

28 березня в № 68 газети «Заря» під крептонімом Ч-й опубліковано рецензію на «Писни Василя Чайченка»[44]. Наводимо її текст.

«Писни» Васыля Чайченка. Харьковъ. 1885. 34 стор. 15 коп.

«Вышедшая на дняхъ въ Харьковѣ маленькая книжечка г. Чайченка должна обратить на себя вниманіе лицъ, интересующихся украинской словесностью. Г. Чайченко — поэтъ начинающій, но съ несомнѣнными задатками поэтическаго дорованія. Онъ уже не первый разъ выступаетъ въ печати: нѣкоторыя изъ его стихотвореній были напечатаны въ 1-мъ и во 2-мъ выпускахъ “Рады” и тогда уже обратили на себя вниманіе. Нінѣшній сборникъ стихотвореній составляетъ, по словамъ автора, незначительную часть того, что у него имѣется; помѣщено 32 стихотворенія. Всѣ эти стихотворенія относятся къ быту деревни и деревенскаго люда; большинство представляетъ намъ горести и радости этого люда; нѣкоторыя воспроизводятъ картины украинской природы. И тѣ, и другія проникнуты мыслью и чувствомъ; можно согласиться съ авторомъ, что его пѣсни идутъ “одъ щырого серця”. Стихъ г. Чайченка звученъ, плавенъ и подачасъ напоминаетъ народную пѣсню (напримѣръ, въ стихотвореніи “Зрада”); “кованыхъ” словъ почти нѣтъ; размѣръ стиховъ разнообразный. Нельзя, впрочемъ, не отмѣтить подражательнаго характера нѣкоторыхъ стихотвореній: авторъ подражаетъ Т. Шевченку, но при этомъ нарисованная имъ картина носитъ все-таки печать его индивидуальности. Такъ, напримѣръ, въ стиховтвореніи “Ничъ на озери” онъ беретъ сюжетъ у Шевченка (о русалкахъ), на разрабатываетъ детали оригинально; больше подражательности можно замѣтить въ стихотвореніи “Мынуле”. лучшими изъ всѣхъ стихотвореній нужно признать слѣдущія: “На чужыни”, “Докы”, “Бувае”, “Неначе”, “Бурлака”, “На поли”, “Ничъ на озери”, “Шматокъ хлиба”, “Вечеръ”»[45].

28 березня Анастасія Віцман пише листа дорогим друзям, з якого дізнаємось, що Борис і Марія не приїдуть влітку в гості до подруги. У березні Борис Грінченко відправив Анастасії номери «Зори», про отримання яких вона повідомляє. Також дякує за «Пѣсни» та «Раду». Небайдуже Борис ставиться до оповідання Анастасії «Мальчикъ въ неволѣ», але повертатися до нього авторка не думає, оскільки не вірить у можливість видання.

Вірогідно в березні Борис Грінченко отримує листа від М. Комарова, у якому Михайло Федорович просить надіслати рукопис збірки, адже має намір видати її в Києві, якщо не буде кому видати. Також М. Комаров пропонує допомогу з працевлаштуванням, якщо Борисові Грінченкові не вдасться знайти місце роботи.

КВІТЕНЬ

У числі 36 газети «Діло» від **2/14 квітня** в рубриці «Наука, штука і література» подано таку анотацію:

«Пѣснѣ Василя Чайченка». Харкив. — 1885. 34 сторони, цѣна 15 копеек.

Под повисшим заголовком появилась недавно невеличка книжечка, що містить в собі твори молодого писателя украинського Василя Чайченка, котрого деякі поезійки були вже печатані в альманаху «Рада». Твори Чайченка относятся до сильського побиту і малюють вірно з поетичним теплом горе і радість сельсько-украинського люду. Стих Чайченка легкій і звучний і пригадує собою украинську народну пісню[46].

На початку квітня Борис Грінченко отримує листа від Анастасія Віцман, написаного 9-го числа. У листі Анастасія традиційно ділиться самопочуттям, деталями побуту, ставленням до навчання Люби на фельдшера, розповідає про зацікавлене читання оповідання Данила Мордовця та намір переїхати на все літо до Люби. Традиційно лист завершується теплими словами

[41] Там само. Арк. 2–2 зв.

[42] Матвієв А. Лист до Б. Грінченка. 27.03.1885. *ІР НБУВ.* Ф. ІІІ. Од. зб. 38685. Арк. 1.

[43] Там само.

[44] Автор рецензії Є. І. Борисов.

[45] Ч-й. «Писни» Васыля Чайченка. Харьковъ. 1885. 34 стор. 15 коп. *Заря.* 1885. № 68. С. 3.

[46] Текст анотації наведено за виданням: «… Віддати зумієм себе Україні»: листування Трохима Зіньківського з Борисом Грінченком / Вступ. ст., археограф., передм., упоряд., комент., приміт., підгот. текстів, покажчики, додатки, добір ілюст. матеріалу С. Кіраль. Київ, Нью-Йорк, 2004. С. 219.

ISSN 2311-259X

на адресу Бориса й Марії та цілунками маленької Настусі.

10 квітня Борис Грінченко пише листа Іванові Зозулі. Борис Дмитрович стурбований мовчанням друга, занепокоєний відсутністю відповіді на питання щодо повернення Борисом боргу в 34 р. Загалом початок листа сповнений питань: «Былъ ли ты въ Х. и заходилъ-ли къ Хавкину? Какъ идетъ “Волкъ” и “Пѣсни”?»[47] Низка питань є й в самому листі: «Нѣтъ-ли чего нового въ “Зарѣ”?», «Ты ничего не посылалъ въ цензуру?»[48] Переказує Борис новини, які отримав листовно від А. Матвієва. Повідомляє про смерть Миколи Костомарова, який відійшов у засвіти 7 квітня. Розповідає, що надіслав переказ казки «Два мороза» в цензуру; читає оповідання Д. Мордовця; відправив переказ Сагайдачного в часопис «Діло» (йдеться про переклад Борисом і Марією Грінченками українською мовою історичного роману Д. Мордовця “Сагайданий”). Борис Грінченко схвально оцінює друк М. Комаровим «Очерків цензурных отоношеній къ укр. лит. въ Россіи». Борис Дмитрович вважає, що подібні книжки белетристичного змісту варто публікувати для народу.

У цей день Борис Грінченко написав ще одного листа — Данилові Ткаченкові, адже листування з друзями було способом відпочинку: «Посреди дрязгъ и гадостей жизни я отдыхаю на письмахъ друзей»[49]. На початку листа Борис терпляче пояснював Данилові, що попередній лист не був сповнений нотацій, адже залишає за собою право щиро висловлювати своє ставлення до дій друга, а також висловлює готовність вислуховувати подібні судження. Грінченко визнає, що зовні його дії можуть бути схожими на «наставленія и приказанія», але це лише зовнішня форма, яка не має відповідного внутрішнього наміру й сенсу. Значна змістова частина листа — фінансові підрахунки, які стосуються списання боргу, прибутку за продані книжки. Борис висловлює пораду Данилові щодо розміщення імені на титулі книжки з перекладом: «Я совѣтывалъ тебѣ не проставлять своего имени, ибо, какї авторї оригинала, Е — ва имѣетъ болѣе права на этотъ разсказъ, чѣмъ ты, какъ аторвъ перевода»[50]. Водночас Борис Грінченко зауважує, що при друці, можливо можна буде вказати, що це переклад. Розповідає товариш, що вийшло друге число «Ради». Наводить зміст номера, але наголошує, що весь номер тримається на двох творах Панаса Мирного — «Повія» та «Какъ ведется, такъ и живется». Письменник відзначає художнє зростання Панаса Мирного і висловлює міркування, що, за умови й подальшого зросту, митець посяде почесне місце серед європейських письменників. Також у листі перераховані й інші літературні новини — видання творів П. Куліша, Д. Мордовця, М. Кропивницького, Г. Квітки, О. Конiського. Розлого висловлюється Борис Грінченко щодо книги М. Петрова «Очерки истории украинской литературы XIX столетия»: «Составлена она профессоромъ духовной кіевской семинаріи (или академіи) въ кацапофильскомъ духѣ. Затѣмъ, по настоянію издателя, до нѣкоторой степени исправлена М. Ф. Комаровымъ. Книга представляетъ изъ себя компиляцію газетныхъ рецензій, приправленную извѣстными утвержденіями, что у. литература подражательная, что на не имеетъ подъ собою почвы, что всѣ ея писатели или бездарности ли посредственности; а для доказательства послѣднего писатели симпатичные и съ дарованіемъ или вовсе пропущены (Чубинскій, Конисскій <…>) или о нихъ говорится очень мало, поверхностно и даже съ извращеніемъ фактовъ (Напр. о Гребинке, Глѣбовѣ, Руданскомъ), а писатели дѣйствительно бездарные выставляются впередъ и о нихъ трактуется очень подробно и сообщается, что ихъ бумагомаранія имѣютъ большое значеніе. <…> Вообще книжка дрянная (Галицкіе газеты ее разругали) не только по тенденціи, но и по содержанію: авторъ не обладаетъ совсѣмъ ни знаніемъ того предмета, о которомъ пишетъ, ни общимъ широкимъ развитіемъ а къ тому-же еще и езуитничаетъ на каждомъ шагу»[51]. Розповідає також Борис Грінченко про почуття радості з приводу схвальних відгуків щодо «Пѣсень», адже це додавало віри в доцільності справи.

14 квітня Борис Грінченко пише стислого листа Т. Зіньківському. Причина — невпевненість, чи знайде лист Трохима Зіньківського в Шполі. У листі Борис повідомляє про намір провести літо на батьківському хуторі і запрошує друга приїхати до них на гостини, щоб поговорити «о том, что больше всего любим»[52]. Коротко Борис Грінченко повідомляє літературні новини: «получил от Мордовцева его “Рассказы”»; «В Харькове продается “Байда” Кулиша»[53]. Має місце інформація й про власну діяльність «“Сагайдачного” послал в “Діло”[54].

ТРАВЕНЬ

У **травні** Борис Грінченко отримує листа від Данила Мордовця, написаний 1 травня із Санкт-

[47] Грінченко Б. Лист до І. Зозулі. 10.04.1885. *ІР НБУВ.* Ф. ІІІ. Од. зб. 40857. Арк. 1.
[48] Там само. Арк. 1 зв.
[49] Грінченко Б. Лист до Д. Ткаченка. 10.04.1885. *ІР НБУВ.* Ф. ІІІ. Од. зб. 41132. Арк. 3.
[50] Там само. Арк. 1 зв.
[51] Там само. Арк 2–2 зв.
[52] Грінченко Б. Лист до Т. Зіньківського. 14.04.1885. *ІР НБУВ.* Ф. ІІІ. Од. зб. 40832. Арк. 2 зв.
[53] Там само.
[54] Там само.

ISSN 2311-259X

Петербурга. Перепрошує Данило Лукич за відсутність листів тривалий час, адже хворів, та «старого батька України доглядали, якъ вінъ тяжко помирав, а потім — ховали его та плакали надъ ёго труною»[55]. Ідеться про Миколу Костомарова, який помер 7 квітня.

Схвально висловлюється Данило Мордовець про «пісні»: окрім щирості, помічає й те, що «голова не мало передумала надъ кожною піснею. “И мысль есть, и поэзія”, какъ сказалъ бы москаль»[56]. Пропонує подарувати книжку Олександру Пипіну з надією отримати відгук.

Також у травні Борис Грінченко отримує доволі сумбурного листа від Анастасії Віцман, написаного 12 числа[57]. Скаржиться Анастасія на втрату сподівання отримати листа від друзів, сум. До того ж, раніше 24 травня не зможе приїхати до родини Грінченків. Розповідає про поточні вчительські справи, втому і сподівання, що зустріч із найдорожчими подарує нові сили.

Ще один лист був від Трохима Зіньківського, датований 26 травня. У ньому друг перепрошує, що не може зробити «потрібного вичислення “подражательности”», але зауважує, що далеко не всі «пісні» «слідкують Тарасову музу; здебільша ж частина, як замітило і “Діло”, віють духом і складом народної пісні, що, розуміється, не в мінус має стати, але противно»[58]. Згадує Трохим Зіньківський і рецензію в «Заре», «де теж виставляється на заміт “подраж [ательность]”». Окремо дякує Трохим Зіньківський за «Бідного вовка», адже текст дозволив згадати світ дитинства.

ЧЕРВЕНЬ

15 червня в листі Трохиму Зіньківському Борис Грінченко висловлює сподівання отримати номери «Діла», де вміщено рецензію на його «Пісні». Також друг просить «здобути <…> рецензію і въ “ЗарЪ”»[59].

Повідомляє Борис Грінченко приємну для нього звістку («Колы не выйшло ніякои помылкы у звистци до мене, то другый мій збирнык писень и оповидань, пидъ заголовком “Пидъ сильською стрихою” цензура пропустила[60]. Колы справди такъ, то одишлю ёго для видання Мыхайлови Хведоровичу»[61]) (йдеться про Михайла Комарова), а також ділиться творчими планами: «Незабаромъ посылаю у цензуру две исторични думы зъ збирныка Драгоманова и Антоновъча»: “Плачъ невольнъковъ у турецькій каторзи” и “Самійло Кишка”. Мета ихъ выдання — така жъ сама, що й “Бидного вовка”». Першу згадану думу Б. Грінченко взяв із першого тому збірника «Историческія пѣсни малорусскаго народа съ объясненіями Вл. Антоновича и М. Драгоманова» (Київ, 1874). Із текстом думи «Про Самійла Кішку», вірогідно, Борис Грінченко познайомився у виданні «Про Українських козаків, татар та турків. Зложив М. Драгоманов», оскільки в першому і другому томах збірника «Историческія пѣсни малорусскаго народа съ объясненіями Вл. Антоновича и М. Драгоманова» згадана дума відсутня[62].

Зафіксував Борис Грінченко й родинні миті в момент написання листа: «Мала Настя, котру ты рекомендуешъ у кожному своему листи цилуваты, у цю хвылыну спива свою писеньку одъ котрои в ухахъ лящыть, а я слухаю и пышу пидъ музыку. Тилькы жалко, що вона такъ крычыть (крык-бо напав), що выганяе зъ головы усяки думкы и доводытця кынуты лыста»[63].

Чекає Борис Грінченко на номери «Діла», результати виборів у Галичині на літературні новини.

У цьому ж місяці Борис Грінченко отримав відповідь від Трохима Зінківського. Окрім того, що друг надіслав частину номерів «Діла», окрім № 43 і тих, що полишив у Шполі, він також переписав весь текст рецензії на «Писни Василя Чайченка», опублікований у № 68 «Зарі».

ЛИПЕНЬ

3 липня Борис Грінченко отримав листа від М. Комарова, про що дізнаємося з листа Бориса Грінченка від 20 липня. У листі прочитав враження від рукопису збірки «Під сільською стріхою»: «Збірник Ваш я залюбки прочитав і дуже бажав би, щоб він побачив світ Божий. З великою охотою видав би на свій кошт, та ба! Кошту немає. <…> Тим часом хотілось би видати якомога швидче, і я ось надумався так, щоб видати тут, в Умані, на товариський кошт. Спасибі товариству — одгукнулися на це діло з великою

[55] Мордовець Д. Лист до Б. Грінченка. 01.05.1885. *ІР НБУВ.* Ф. ІІІ. Од. зб. 38787. Арк. 1.

[56] Там само.

[57] Віцман А. Лист до Б. Грінченка. 12.05.1885. *ІР НБУВ.* Ф. ІІІ. Од. зб. 35935.

[58] Зіньківський Т. Лист до Б. Грінченка. 26.05.1885. *ІР НБУВ.* Ф. ІІІ. Од. зб. 38232. Арк. 1.

[59] Грінченко Б. Лист до І. Зозулі. 15.06.1885. *ІР НБУВ.* Ф. ІІІ. Од. зб. 411831. Арк. 1.

[60] Офіційний дозвіл надано 6 липня 1885 року.

[61] Грінченко Б. Лист до І. Зозулі. 15.06.1885. *ІР НБУВ.* Ф. ІІІ. Од. зб. 411831. Арк. 1.

[62] Историческія пѣсни малорусскаго народа съ объясненіями Вл. Антоновича и М. Драгоманова. Т. 1. https://archive.org/details/dragomanov/dragomanov/page/n3/mode/2up

Историческія пѣсни малорусскаго народа съ объясненіями Вл. Антоновича и М. Драгоманова. Т. 2. https://archive.org/details/dragomanov2/dragomanov2/page/n9/mode/2up

[63] Грінченко Б. Лист до І. Зозулі. 15.06.1885. Ф. ІІІ. Од. зб. 411831. Арк. 1 зв.–2.

ISSN 2311-259X

щиростю і згодились на те, щоб зробити складку і видати Ваш збірник»[64]. Замість гонорару грішми м. Комаров пропонував Б. Грінченку третю частину примірників.

У цей же день Борис Грінченко написав відповідь і відправив рекомендованим листом, адже поспішав дати відповідь на питання щодо видання збірника Бориса Грінченка на умовах Михайла Комарова. Відповідь була позитивна.

6 липня київська цензура дозволила до друку збірку «Пидъ сильскою стрихою. Збирникъ писень и оповидань Васыля Чайченка. Выпуск перший», вилучивши оповідання «Чудова дівчина». Збірка вміщувала такі поетичні твори («Ранок», «Тільки не журися», «Де воно?», «Хлібороб», «Удова», «Вітер пісню повну смутку», «Хлопцеві», «У лісі», «Наша доля», «Рибалка», «Весна», «Вночі», «Марусі Г.», «Коханій Маруси Г.», «У темряві») та оповідання («Сестриця Галя», «Без хліба», «Екзамен»)

12 липня Борис Грінченко разом із Іваном Зозулею пишуть листа Дмитру Ткаченкові. Лист написаний різними почерками. Під фрагментом, написаним Іваном, є відповідний підпис. У цей фрагмент інкрустований абзац, написаний Борисом Грінченком. Він впізнаваний не лише завдяки почерку, а й фразі: «Борисъ глаголетъ».

У листі є місце фінансовим розрахункам, пов'язаними з виходом «Пісень Василя Чайченка» та «Бідного вовка». Борис Грінченко розповідає про своє вчителювання, яке завершиться або переводом, або звільненням. Педагог відзначає, що рік у Сироватці був найгіршим із усіх, адже проти нього велась щоденна брудна боротьба. Разом із тим, Борис Грінченко не дозволяє собі понурих настроїв. Обрана ним позиція виглядає так: «Мы — люди инерціи, застоя. Необходимо разшевеливать насъ, а то загніемся, какъ вода въ болотѣ. Вотъ это и будетъ для меня "разшевеленіемъ"»[65]. Почуває радість Борис Грінченко за продуктивність упродовж пів року.

20 липня в листі Трохиму Зіньківському Борис Грінченко повідомляє, що у вересні має вийти його збірник, але «цензура выкинула «Чудную дѣвушку» и искалѣчила въ немъ стихотворенія»[66]. Борис Грінченко припустився огріха в назві оповідання. Вочевидь, йдеться про «Чудову дівчину», написану 1884 року в Олексіївці.

Для другого тому збірника «Нива» Борис Грінченко надіслав баладу, 14 поезій та оповідання. У планах Бориса Грінченка до нового року підготувати другу частину свого збірника, а також працювати над підготовкою для цензури творів для дітей і народного читання.

Радить Борис Грінченко прочитати «Досвѣтки» П. Куліша, адже, на його думку, ця збірка — «прелесть!», а сам П. Куліш «былъ не малымъ поэтомъ и отрекся отъ этого!» [67] Щодо рецензії в «Зарі», то Б. Грінченко вважає, що вона помилилась, «указавъ подражателность въ нѣкоторыхъ изъ моихъ стихотвореній. Эта подражательность есть, да только не тамъ, гдѣ указана»[68]. Застерігає Б. Грінченко від покупки збірки Якова Жарко «Первые лирические сочиненія»та «Летньої краси» Царинного. Його оцінка доволі категорична — «дрянь»[69].

У цей же день пише Борис Грінченко листа Михайлу Комарову. Борис Грінченко уточнює свою позицію щодо видання збірника: «Вы смилыво моглы-бы не ждаты мое одповили, а почынаты дило: я пысав не для грошей и усю справу оддав на Ваши рукы»[70]. Повідомляє Борис Грінченко, що відмовився від ідеї видання «Букваря», адже доводи Михайла Комарова видалися переконливими. Радіє Борис Грінченко, що М. Комаров працює над додатком до «Библіографичний покажчикъ нової української літератури (1798–1883 р.). Мріючи побачити «Покажчик» у другому виданні, Борис Грінченко перераховує низку огріхів, які побачив у першому виданні. Ділиться Борис Грінченко намірами спробувати себе в «драматичній формі». Розповідає, які тексти послані до цензури, у «Діло» та до другого тому «Ниви»: 14 віршів, баладу «Зрадник» та оповідання «До Бозі!».

За тиждень після повернення з гостювання в родині Грінченків Анастасія Віцман пише 23 липня листа. Анастасія почуває вдячність за гарні хвилини, проведені в родині друзів; розповідає про почуття самотності, яке огорнуло; фіксує буденні справи.

Наприкінці липня або на початку серпня Борис Грінченко отримує лист від Данила Мордовця від 26 липня. У ньому адресат радить не чекати полегшення від цензури, але разом із тим має й добрі припущення: «А що вы пытаете про те, що сказало бъ Управ. по дѣл. печ.», коли бъ попрости дозволу выдавати беллетристичный щомісяцёвый журналъ на двохъ мовах, — то мені здается, що це речъ возможна»[71].

[64] Комаров М. Лист до Б. Грінченка. [Січень–лютий] 1885. *ІР НБУВ.* Ф. ІІІ. Од. зб. 37524. Арк. 2.

[65] Зозуля І., Грінченко Б. Лист до Д. Ткаченка. 12.07.1885. *ІР НБУВ.* Ф. ІІІ. Од. зб. 41131. Арк. 3.

[66] Грінченко Б. Лист до Т. Зіньківського. 20.07.1885. *ІР НБУВ.* Ф. ІІІ. Од. зб. 40830. Арк. 1.

[67] Грінченко Б. Лист до І. Зозулі. 20.07.1885. *ІР НБУВ.* Ф. ІІІ. Од. зб. 40830. Арк. 1 зв.

[68] Там само. Арк. 2.

[69] Там само.

[70] Грінченко Б. Лист до М. Комарова. 20.07.1885. *ІР НБУВ.* Ф. ІІІ. Од. зб. 40928. Арк. 1 зв.

[71] Мордовець Д. Лист до Б. Грінченка. 26.07.1885. *ІР НБУВ.* Ф. ІІІ. Од. зб. 38786. Арк. 1.

ISSN 2311-259X

Tetiana Virchenko
Borys Grinchenko Kyiv Metropolitan University

Valeriia Petrenko
Borys Grinchenko Kyiv Metropolitan University

Daria Yatsenko
Borys Grinchenko Kyiv Metropolitan University

CHRONICLE OF BORYS GRINCHENKO'S LIFE AND WORK. 1885

This part of the chronicle reconstructs the life and activities of Borys Grinchenko from January through July 1885.
Keywords: Borys Grinchenko; chronicle of life and work; 1885.

Літопис надійшов до редколегії 16.07. 2026
Прийнято до публікації 21.09. 2026
Опубліковано 30.10.2026

ISSN 2311-259X

https://doi.org/10.28925/2311-259x.2026.3.11
УДК 8(09)883

Олена Бондарева
Київський столичний університет імені Бориса Грінченка
вул. Левка Лук'яненка, 13Б, Київ, 04212, Україна
https://orcid.org/0000-0001-7126-452X
o.bondareva@kubg.edu.ua

ТЕКСТ «НЕЗРУЧНИХ» МЕСЕДЖІВ ПРО ВІЙНУ — П'ЄСА ВАЛЕРІЯ ПУЗІКА «ДАВАЙ ВІРИТИ»

Об'єктом аналізу у цій статті є п'єса Валерія Пузіка «Давай вірити» — самобутній текст комбатантської драматургії про війну, який потрапляє в оптику літературознавчого аналізу вперше. Сам автор вбачає драматургію тим форматом письма, який дає йому можливість описати власний досвід на війні, на відміну від прозових творів, де він здебільшого прагне зафіксувати подієвість війни. Це п'єса художньо чесного, точного і вдалого діалогічного досвіду, надзвичайно важливого для українських родин, які мають близьких на фронті, через що у цивільному житті нерідко втрачають власні точки опертя, а у родинному спілкуванні — спільні цінності. Актуальність дослідження визначена, насамперед, потребою аналізу такого досвіду.

Мета статті — розкрити систему естетичних та психоаналітичних паралелей між фронтом і тилом, які у п'єсі «Давай вірити» сконцентровані у персонажах Він і Вона, належних до однієї розділеної війною молодої родини. Методологічна оптика інтерпретації п'єси — виокремлені Д. Калшедом дисасоціативні механізми захисту психіки людини у травмівній реальності, рятуючись від якої, свідомість фраґментується та уникає інтеграції частин у єдине ціле. Саму діалогічну природу п'єси можна розглядати як спробу драматурга відтворити новий тип взаємин у молодій родині, яку війна («даймонічна сила» у тексті) розколола на два світи, що за нових обставин не можуть скластися у звичне «Ми», адже війна загострила внутрішні відчуття кожної половинки цієї розщепленої єдності, утворивши для обох персонажів свій фрагментований світ. Географічна відстань, яка у мирні часи могла бути швидко подолана, трансформується війною у нездоланну. Війна вносить у життя обох персонажів багато нових викликів та інспірує розвиток іншого психічного досвіду — відстані, невизначеності, несправедливості, фаталізму, вимушеного прийняття ускладненої реальності. Збереження самості персонажів Він і Вона в умовах роз'єднаної війною родини проходить через певну еволюцію у спілкуванні: від можливості говорити про все та ділитися наболілим до емоційних гойдалок та зон замовчування, від фрагментації світу довкола до спроб зібрати бодай якісь фрагменти в єдину картину, з обопільним усвідомленням, що в умовах війни та «паралельних світів» у тилу і на фронті картина за жодних умов і обставин уже не зможе скластися у гармонійну цілісність.

Ключові слова: війна; комбатантська драматургія; дисаціативний захист психіки; фраґментований світ; топоси фронту і тилу.

Постановка проблеми у загальному вигляді та її зв'язок із важливими науковими чи практичними завданнями. **Аналіз останніх досліджень і публікацій**. Ганна Улюра, коли шукає шляхи говорити про художнє письмо Валерія Пузіка, наголошує, що саме цей митець «має ту особливу чутливість, яка притаманна добрим текстам, що вшановують пам'ять загиблих на війні і обмірковують обмеження цієї пам'яті» (Улюра, 2023). При тому, що знаковість постаті цього письменника, художника і воїна для осмислення війни сьогодні ні в кого не викликає сумнівів, літературознавчих розвідок про його творчість поки не так багато. В основному маємо рецензії на окремі книги, інтерв'ю, подкасти, які, утім, так чи інакше означують унікальність постаті митця та його художнього слова про війну. Завен Баблоян, позиціонувавши В. Пузіка як «медіума на лінії фронту», а його воєнні новели та оповідання назвавши «вікнами у війну», веде мову про «той рідкісний випадок, коли війна, з одного боку, працює не з «чистим аркушем» у мистецькому плані, а з іншого, безумовно, дуже суттєво докладається до формування творчої манери» (Баблоян, 2020).

На увагу вартує окрема літературознавча розвідка Ольги Харлан «Ландшафти війни у творчості Валерія Пузіка», вміщена у колективній монографії «Художня версія живої історії: письменники на війні» (Художня версія живої історії…, 2025). Монографія є першим корпусом зібраних під однією обкладинкою літературо-знавчих розвідок про творчість українських письменників-воїнів. Для дослідниці

© О. Бондарева, 2026

Ліцензовано за CC BY 4.0

ISSN 2311-259X

у прозових книжках В. Пузіка важливою категорією стають «ландшафти війни», які «поєднують світ реальний, уявний, а також світ майбутнього», і через таке поєднання «вибудовують особливий світ автора» (Харлан, 2025, с.169).

Щодо драматургії В. Пузіка — можу адресувати читачів до нашої з Артуром Брацкі польськомовної статті «Percepcyjne poznanie wojny poprzez elementy werbalne i metaforyczne w dramaturgii ukraińskiej początku 2022 roku (na podstawie sztuk ze zbioru *Antologia-24*)» (Bondarewa, Bracki, 2025), у якій п'єсу «Зошит війни» (Пузік, 2022a) залучено в аналізі сенситивних полів драматургії навесні 2022 р.; та до моєї розвідки «Війна очима воїна-митця: п'єса «Привиди у гілках» Валерія Пузіка у контексті авторської ідіоверсії війни» (Бондарева, 2024), у якій я спробувала охопити увагою всю драматургію цього автора, окрім п'єси «Привиди у гілках» (Пузік, 2025), основну увагу приділивши творам «Тролейбус № 9» (Пузік, 2022b) та «Зошит війни» (Пузік, 2022a).

В одному зі свіжих інтерв'ю В. Пузік розповів, що п'єси почав писати ще у 2015 р., перша спроба мала заголовок «Дерев'яні автоматики», а зараз загалом має близько десяти драматургічних творів, не всі з яких готовий оприлюднити, але готовий говорити про такі, як «Шульц», «Нора» та «Tengo frío» («Мені холодно»), що три п'єси створив на курсі Театру Ветеранів, що збирався писати п'єсу про воїна з позивним Кафка, зрештою, що всі його п'єси — про війну, і що драматургічна праця для нього особисто відрізняється від прозового письма. «У прозі я переважно фіксую події, які відбуваються тут і зараз, по гарячих слідах, документую. А форма п'єси та сама умовність театру дають більше інструментів для того, щоби описати свій досвід» (Кіхтенко, 2026). Також восени 2025 р. на «Тиждень актуальної п'єси» В. Пузік подав драматургічний твір «Марко Проклятий», який не увійшов у число переможців, але був високо оцінений рідерами, зокрема, дослідницею драматургії Жанною Бортнік.

У плані методології спробую прочитати п'єсу В. Пузіка «Давай вірити» крізь теоретичну канву книги «Внутрішній світ травми. Архетипові захисти особистісного духу» американського юнгіанського психолога Дональда Калшеда, чиї праці багато в чому кореспондують із базовими студіями травми (Джефрі Гартмана, Кеті Карут, Стефа Крапса, Майкла Ротберга, Христини Рутар, Аґнєшки Матусяк, в українському дослідницькому полі — Павла Горностая, Тамари Гундорової, Оксани Пухонської, Олега Бороденка, Олени Романенко, Івана Прокопенка тощо). Усі дослідники травми на гуманітарних теренах виходять з того, що звичайна мова не надається до адекватного висловлення травми чи її репрезентації. Проте обрана праця дуже резонує саме з українським конткстом війни, адже він разом з українськими колегами-юнґіанцями від 2022 р. провадить колективну супервізійну роботу в осмисленні травмівного досвіду нинішнього етапу російської агресії та українського опору, у тому числі переживання війни в тилу, і на базі цієї взаємодії створив та обґрунтував дисасоціативну систему збереження самості в умовах, коли «внутрішні захисти від травми становлять більшу проблему» (Калшед, 2025, с.16), аніж зовнішні ознаки видимої/очевидної психологічної травми. Річ у тому, що саме в обраній для аналізу п'єсі В. Пузік не прагне створити відчуття війни як завершене естетичне ціле (що ми бачили у його драматургічно-містичному творі «Привиди у гілках»), а, навпаки, намагається зафіксувати два паралельні життєві досвіди у молодій родині: власне фронтове відчуття замкненого кола самопожертви із властивим такому контекстові фаталізмом — та спробу своєї дружини проживати тилове життя так, аби бути гідною свого чоловіка-захисника і його побратимів. З психоаналітичної перспективи важливо буде міркувати про вловлені та проінтерпретовані драматургом численні деструктивні пастки, які в умовах ексцесу супроводжують дійових осіб по обидва боки війни — на фронті та в тилу, а також шукати у тексті пояснення, що саме може забезпечити збереження самості обох персонажів в умовах, коли «особисті й колективні травми увесь час переплітаються й підсилюють одна одну», коли всі «сильно хвилюються за рідних», а «страх панує всюди», завдяки чому «неминуче спрацьовують захисні механізми, які притупляють цей страх» (Калшед, 2025, с. 16). Для самого В. Пузіка писати — означає «відрефлексовувати нову реальність і класифікувати її», «розкладати все по поличках» (Фронт тільки один…, 2023). І попри обмежені можливості вербального слова, у своїй драматургії війни він не лише письменник, але також і дослідник тих особливих станів людської психіки, які інспіровані війною по обидва її боки.

Актуальність дослідження вбачається насамперед в осмисленні та інтерпретації того унікального паралельного індивідуального досвіду життя у війні — як у зоні бойових дій, так і в тилу, — досвіду, зафіксованого В. Пузіком з усією його емоційною амплітудою, для фіксації якої у психології використовується поняття «емоційні гойдалки» з великим діапазоном активізованих війною граничних негативних емоцій — ненависті, апатії, невизначеності, тривоги, незрозумілості, які людина вчиться врівноважувати позитивними, у тому числі вірою в те, що у цьому всьому є сенс (Станчишин, 2022, с.5–8). Як правило, у межах одного драматургічного твору такі два досвіди — військовий і цивільний — сполучаються нечасто, а навіть коли обидва наявні у п'єсі — то скоріше

ISSN 2311-259X

створюють ефект антиномічних полів, де фронт незрозумілий для тилу, а тил, навпаки, для фронту (наприклад, таке очевидне протиставлення фронту і тилу маємо у п'єсі Аліни Сарнацької «Військова мама» (Сарнацька, 2025) — люди фронту тримають на собі війну з останніх фізичних та моральних сил, жертвуючи не лише собою, але і своїми родинами, а люди тилу вивчили правильні і пафосні слова, і водночас геть не переймаються тим, що існує за межею тилового життя). Не випадково у заголовок статті винесено позицію «незручних меседжів» про війну, адже в усіх своїх драматургічних текстах В. Пузік прагне чесно говорити з суспільством про різні виміри війни та несхожі ціннісні шкали людей, у чиє життя вона вторглася. Валентина Хархун справедливо наголошує, що українське суспільство має бути уважним до письма тих, хто захищає Україну зі зброєю в руках, «відводячи письменникам-комбатантам унікальну місію бути головними і «справжніми» розповідачами про війну» (Хархун, 2024). Сам В. Пузік позиціонує війну як «інший вимір» і ословлює своє прийняття цієї нової реальності наступним чином: «Перехід від цивільного до воєнного, мабуть, шокував. Важко було відпустити деякі речі, але коли відпустив, стало легше. Війна зриває маски. Це не місце для того, аби грати якусь роль, є функція, яку ти повинен виконати, і ти або її виконуєш, або ні» (Копанєва, 2025). Зрештою, саме цьому авторові у 2026 р. було присуджено премію імені Богдана Хмель-ницького, яку «вручають за найкраще висвітлення військової тематики у творах літератури та мистецтва» [Валерія Пузіка нагородили за найкраще висвітлення військової тематики у літературі, 2026].

Мета статті — розкрити систему естетичних та психоаналітичних паралелей між фронтом і тилом, які у п'єсі «Давай вірити» сконцентровані у персонажах Він і Вона, належних до однієї розділеної війною молодої родини. Оскільки це п'єса художньо чесного, точного і вдалого діалогічного досвіду, такий аналіз може бути важливим насамперед для українських родин, які мають близьких на фронті, через що у цивільному житті нерідко втрачають власні точки опертя, а у родинному спілкуванні — спільні цінності. Зрештою, не дуже віддалена у часі аналітика про такі актуальні художні рефлексії війни має право на життя, адже допомагає читачам краще орієнтуватися в огромі художнього письма про війну, у тому числі створеного українськими письменниками-воїнами.

Виклад основного матеріалу. Прикметною ознакою художнього письма про нинішню війну можна вважати свідому відмову авторів від героїчного пафосу — «либонь тому, що ми уже не мислимо про війни як тріумфи переможців» (Улюра, 2023). От і дружина у п'єсі В. Пузіка телефоном говорить чоловікові на війну: «Сподіваюся, твоє перебування там буде недовгим і рівним, без якихось наступів з будь-якого боку. Мені не треба, щоб ти відвойовував щось. Я б хотіла, аби ти приїхав цілим і здоровим в усіх сенсах» (Пузік, 2024, с. 232).

Дональд Калшед наполягає, що прежиття людьми травми супроводжує так звана «даймонічна фігура», яка спрацьовує на «ефект розколотої свідомості» та проривання сфери несвідомого назовні: «здається, ця фігура прагне розділити внутрішній світ… наш даймон виступає як персоніфікація дісоціативних захистів психіки» тоді, коли її інтеграція не є можливою (Калшед, 2025, с. 36). У п'єсі В. Пузіка «Давай вірити» розколотою єдністю виступає молода родина українського захисника-добровольця (дві дійові особи Він і Вона за нових обставин не можуть скластися у звичне «Ми», а наратор-воїн, попри те що багато текстових фрагментів задають інтенцію на сприйняття твору саме як «Я-драми», теж не представляє себе як «Я», лише як «Він» — хтось Інший, відсторонений, не зовсім знайомий). Даймонічною силою тут стає війна, яка розділила родину на «фронт» і «тил», але водночас загострила внутрішні відчуття кожної половинки цієї розщепленої єдності, утворивши для обох персонажів «універсальну внутрішню «систему» психіки, функцією якої, очевидно, є захист і збереження недоторканного особистісного духу, який перебуває в центрі істинної самості особистості» (Калшед, 2025, с.37). Війна не просто змінює життя персонажів — вона вносить у їхні світи багато нових викликів та інспірує розвиток іншого психічного досвіду — відстані, невизначеності, несправедливості, фаталізму, вимушеного прийняття ускладненої реальності. Події відбуваються у перші місяці 2023 р. паралельно у двох локусах українського півдня — в Одесі, де живе дружина протагоніста з їхнім шестирічним сином, та на деокупованій Херсонщині, де протагоніст несе службу та готується до форсування Дніпра — очевидного шляху в один кінець. У мирні часи відстань між цими географічними точками на авто долалася за кілька годин, тепер вона перетворюється на велику прірву, яка щомить заглядає в очі обох персонажів. Ми маємо ситуацію, коли локальні простори починають ототожнюватися з долею та вчинками персонажів, які у п'єсі є і частинками цілого («родина»), і водночас просторово розірвані (на війні та в тилу): «Локуси, які знайшли образне відображення в літературних творах, художньо індивідуалізуються, набувають особливого змістового наповнення, оточуються асоціативним ореолом, — картографічний простір стає художнім» (Харлан, 2024, с. 85).

Означення простору у цивільному, хоч і загроженому, місті має розпорошені знаки конкретної топографіки Одеси. Одеський топос кардинально різниться від того мілітарного простору, який був створений уявою В. Пузіка

ISSN 2311-259X

у «Зошиті війни». Тут ми маємо всі ознаки динамічного цивільного міста: затишний одеський дворик, у якому малюк лазить по дереву та катається на велосипеді; міський простір «біля колишньої Катерини», який містяни тепер сприймають як «вже безіменний постамент з прапором України» (Пузік, 2024, с. 244)»; театр, у якому, попри війну, можна подивитися дитячі вистави; торгівельний центр, де все ще можна купити «лего і Райдера з Щенячого патруля», «маму-леопардицю і леопарденя, а ще — трек з механічним запуском» (Пузік, 2024, с. 231, 234); магазини, супермаркети, книгарні, льодова площадка, кондитерська, піцерія, парк атракціонів, басейн, океанаріум — які у міському просторі за умов постійних тривог, ракетних загроз, відключень світла та безперервного гулу генераторів перестають сприйматися як цілісний урбаністичний топос, стають лише розрізненими уламками колишнього життя — і до такого життя доволі важко адаптуватися і дорослим, і дітям. А ще — внутрішній простір власного дому, який, навіть за відсутності електрики, безпеки, близької людини поряд — все таки лишається Домом. У п’єсі він додатково введений у топос Свята — святкування шестиріччя від дня народження сина, підготовці до якого приділено чимало уваги. Тут, у тиловому місті, навіть під час війни відчувається динаміка: люди продовжують займатися бізнесом, переходять з російської на українську мову, зносять пам’ятник російській імператриці і на його місці встановлюють український стяг, ростять дітей і опікуються потребами рідних на фронті. І це стосується навіть тих, хто вже живе з глибокою травмою чекання та невизначеності.

Натомість топографіка території війни у п’єсі статична і майже позбавлена топонімічної конкретики — хоча називаються Велика Олександрівка, Ольгівка, Широкий лан, Вир’ївка — але пейзажі всіх цих просторів однакові, вони рясніють візуальними знаками-шрамами, відчуттям небезпеки, депресивними сірими ландшафтами: «навкруги поля і степ»; «До села, у якому ми живемо, їхати полями, полями, полями. На узбіччях лежить техніка. Танки. Посадки заміновані. Всюди міни та розбиті домівки. Проїздили одне село — від нього нічого не залишилося»; «розбита техніка, мости і вітер, що переганяє через ґрунтові дороги перекотиполе»; «Херсонщина сіра. Настільки сіра, наскільки це можливо… Все побите. Школа згоріла, дитячий садочок. в руїни. Все у слідах куль і вирви з хвостиками ракет»; «Біля розбитої артилерійської установки, біля іржавого піона, діти грають у футбол»; «навколо дуже багато мін»; «В селі немає котів. Уяви. Жодного кота» (Пузік, 2024, с. 230, 232, 240, 245, 249). Така однаковість простору і його сприйняття («Навколишні поля набридли. Постійна дорога теж» (Пузік, 2024, с.247)) мовби заганяє наратора і всіх, хто перебуває поряд із ним безпосередньо на війні, у безкінечне колесо, яке апріорі не може мати навіть натяків на завершення чи трансформацію шляху — і звідси безнадійне відчуття одноманітних днів — коли «кожен день повторюється», «петля закручується, все починається знову», коли фіксування подробиць втрачає сенс, бо перед очима «постійно це небо і земля, небо і земля», звідси проживання «якогось сюрреалізму», «суцільного дня бабака», вибиття з колії, зникнення думок або неможливість їх опанувати, випадіння з часу — «Їхали сьогодні в машині і знову зловив себе на думці, що це вже було. Вчора, чи позавчора, чи може завтра, чи через тиждень», фіксація часу лише зарубкою «ще один день пройшов» — без дат, без хонологій і таймінгу (Пузік, 2024, с. 232, 233, 243, 248). У таких умовах легко розгубити власні таланти і сенси, забути про індивідуальну життєву місію поза тим, що належить війні. От і у тексті п’єси ми спостерігаємо, що митцю на війні «важко збирати слова до купи», вони «поки нормально не складаються»: «Я не знаю, про що писати. Війна висотує всі емоції. Є лише втома. Суцільна втома». Також він не знає, що малювати, тому постійно малює небо і землю, вдаючись до яскравих кольорів, аби компенсувати сіру руйнівну реальність зимових херсонських степів і чорноту дніпрових заплав. Недаремно він постійно задається питанням, чи варто фіксувати все, чим оточений на війні (Пузік, 2024, с. 230, 242, 243, 246). До того ж п’єса «Давай вірити» доволі реалістична, на відміну від містичних «Привидів у гілках», до того ж сюжетно вона мовби передує подіям, які розгорнуться у «Привидах», — тут бійців лише готують до висадки десанту, тут ще живі ті, хто загине або зникне безвісти у п’єсі про долю тих, хто форсував Дніпро.

Як бачимо, у п’єсі В. Пузіка і тилова Одеса, і фронтова Херсонщина мовби розпадаються на окремі пазли, з яких важко скласти уявну цілісність, стають сегментованою, розламаною на шматки дисоціативною реальністю, до якої неможливо звикнути, яку неможливо прийняти, але до якої все одно треба призвичаюватися. «Дисоціація — витівка над самою собою, до якої вдається психіка. Це дозволяє жити далі завдяки тому, що нестерпний досвід розщеплюється на окремі складові, які розподіляються по різних відділах психіки й тіла, передусім по «несвідомих» аспектах психіки й тіла. Однак, це унеможливлює інтеграцію елементів свідомості, об’єднаних за нормальних умов (наприклад, когнітивних процесів, афектів, відчуттів, уяви). Досвід сам собою стає фраґментованим» (Калшед, 2025, с. 38). Фраґментований досвід перебуває на лезі емоцій — тож бачимо чесні моменти відчаю та непорозумінь між чоловіком і жінкою, гіркоту обставин, через які воїн не може вирватися ані на похорон близького члена родини, ані на день народження єдиного сина, співчуваємо родині,

ISSN 2311-259X

яка, здається, на відстані ось-ось втратить взаємну підтримку — і радіємо, що пара все таки знаходить одне для одного необхідні слова та пояснення. Дружина протагоніста пише йому, що вона «закрилася», хвилюючись за нього — того, хто перебуває на дуже небезпечній ділянці фронту майже без зв'язку, та водночас проживаючи власний травмівний досвід війни («Так багато жахіть відбувається, що нема як відкрити серце, бо як то висловити?»), що їй самотньо, що на душі кепсько і важко. Сам протагоніст теж наголошує, що не може звикнутися з відстанню і часом поза родиною — «мої дні зараз розпадаються на фрагменти від дзвінка до вас і до дзвінка, від переписки до переписки» (Пузік, 2024, с. 231, 233).

Цивільна карта такої фрагментації доповнюється розповідями жінки про те, що після чергового від'їзду чоловіка на війну вона чується розбитою, не хоче зайвий раз виходити з дому, не знає, куди себе подіти, вона мовби заморозила власні емоції і боїться дати їм волю, але емоції все одно беруть верх, і тоді жінку тригерять надокучливі або байдужі сусіди або ж люди, які живуть поза війною у соціальних мережах, тоді випущені на волю сльози і злість, а також механічне видалення людей з друзів у фейсбуках та інстаграмах мовби ненадовго рятують внутрішній світ. Утім, молода мама і дружина по-своєму прагне упорядкувати хаос проживання війни у тиловому місті: вона проговорює свій досвід дружини воїна, намагається дати синові безліч «мирних» вражень, і тому так багато важать такі побутові або повсякденні дрібниці, як замовлення синові великого іменинного торта для святкування з дітьми одеського «Пласту» та маленького полуничного тортика додому, купівля свічок на торт, пошуки інших солоденьких прикрас, надувних кульок, збирання подарунків для сина від усіх родичів, роздивлянння подарованих іграшок та книжок, вечірнє читання дитячих книг синові, зрештою — зачитування йому татусевого привітання з фронту…

На війні подолати власну розпорошеність значно складніше, бо на одноманітні будні накладаються щоденні втрати побратимів, розказані місцевими людьми страшні історії про окупацію, відсутність зв'язку та нормального харчування, звикання до думок про майбутнє форсування зимового Дніпра як про дорогу в один кінець, зрештою — усвідомлення неможливості залишатися собою («Схоже, війна починає ставити глибокі сліди на всіх нас»; «За цей рік я повністю здичавів»; «Я грузну в цьому болоті війни з кожним днем все більше і більше» (Пузік, 2024, с. 231, 233, 250, 251)). Але попри все це протагоніст робить над собою колосальні зусилля: придумує собі гру в міста, дорогою на бойове чергування слухає музику, намагається багато писати, постійно друкувати свої тексти у соціальних мережах у формі щоденника, есе, новел, спогадів, аби вони не загубилися; він встигає займатися живописом, на телефон знімати сюжети для документального кіно, рахувати дні та дивитися на календар, в очікуванні примарної відпустки навіть починає закреслювати у календарі дні до того моменту, коли може побачити дружину і сина. Більш того, митець прагне лишитися текстом або полотном, аби здолати смерть бодай у такий спосіб: «Я намагаюся писати багато, настільки, наскільки можу, щоб зафіксувати себе. Врятувати, якщо так можна це охарактеризувати. Врятувати від забуття, коли лежатиму десь чи зникну безвісти. Я намагаюся намалювати так багато, щоб тупо не думати про це, щоб залишити слід, якщо раптом мене не стане» (Пузік, 2024, с.230). Це не відновлює відчуття цілісності, але не дає остаточно випадати з реальності, дозволяє не втрачати з нею зв'язку саме через творчу реалізацію і візійний талант.

Драматург переконаний, що пережитий ним військовий досвід «не можна пом'якшувати»: «Правда війни болюча, але саме вона має значення — і для літератури, і для пам'яті» (Сечковська, 2026). Відтак у п'єсі він відверто порушує суспільно важливі для українців питання, звертає увагу на те, що для родин захисників тригерними факторами стають російська мова, пуста цікавість сусідів, прагнення переконати всіх, що хтось має право ховатися від призову у військо на противагу тим, хто повинен усіх захищати: «Думала все ж зустрітися з давньою знайомою, але вона мені написала «шкода, що він поїхав, але то час такий», і мене як відрізало. Який час? Її рідні ж не поїхали на фронт і мільйони людей теж, не дивлячись, який зараз час, живуть своїм життям. Схоже, контактувати з людьми мені поки важко» (Пузік, 2024, с. 230). У тексті ми бачимо, що дружина захисника не може собі дозволити подарувати синові на день народження програму у дельфінарії, бо це для родини занадто дорого: адже більшу частину скромних коштів, які виплачують бійцям, вони змушені витрачати на своє перебування у війні — заправляти своїм коштом техніку, купувати їжу та все необхідне. Бачимо, що виснажених бійців ніхто не міняє і не збирається міняти — в інтерв'ю В. Пузік теж часто наголошує на тому, що «військова форма — вирок» (Сечковська, 2026). Бачимо, що на фронті великі проблеми з озброєнням та боєприпасами, що мстивий командир може відправити бійців на смерть лише тому, що ті вимагають від нього спілкуватися з ними українською мовою, що фронт є зліпком з українського тилу — там так само багато недолугих розпоряджень, несправедливості, непотизму.

На думку Валентини Хархун, такі чесні тексти про війну сьогодні «важливі не лише як інформаційне джерело про перебіг війни, а як екзистенційний сюжет про людину на війні

ISSN 2311-259X

з ключовими колізіями цивільного й воєнного життя, людської індивідуальности й воєнної уніфікації та «мімікрії в піксель», творчого самовираження і необхідности писати про війну» (Хархун, 2024).

Отже, п'єса В.Пузіка «Давай вірити» — про топоси фронту і тилу, але не про конфлікт між ними. На контрасті можна згадати про п'єсу за мотивами Ф. Кафки, яку В. Пузік не завершив, але пробував побудувати саме на протиставленні фронтової і тилової реальності, ввівши у текст головного героя на ім'я Грегор і наділивши його фронтовим позивним Кафка. «У тексті герой перетворюється на комаху і стає чужим як для побратимів, так і для рідних. Хоче вдягнути бронежилет і каску — й не може. Приходять побратими, бронежилет і каска лежить, а його немає. Військова частина подає його в СЗЧ. І для рідних він теж не той Грегор, якого звикли бачити. Це про подвійне перетворення, коли людина з військовим досвідом не зовсім своя і для тих, у кого цей досвід є, і для тих, у кого його немає. Тобто ця людина ніби чужа для всіх» (Кіхтенко, 2026). У тексті «Давай вірити» наратор не відчуває такого глобального відчуження, але про власне майбутнє говорить із певним острахом: «Я не хочу бути птсрніком, який жахається звичайного життя» (Пузік, 2024, с. 251). Особисто для В.Пузіка, як і для наратора його п'єси «Давай вірити», війна є «вибором без вибору» (Сичковська, 2026).

Висновки та перспективи подальших розвідок. П'єсі В. Пузіка «Давай вірити» варто приділити значно більшу дослідницьку увагу як одному із найчесніших драматургічних текстів про внутрішнє проживання війни на фронті і в тилу. Втім, навіть перше наближення до її прочитання через теоретичну оптику Д. Калшеда розширює наші уявлення про травмівний досвід війни, ословлений у форматі уявного дramативазованого діалогу, а ткож про те, які шляхи роботи з травмою пропонує сучасна драматургія, створена письменниками-фронтовиками. Збереження самості персонажів Він і Вона в умовах роз'єднаної війною родини у п'єсі «Давай вірити» проходить через певну еволюцію у спілкуванні: від можливості говорити про все та ділитися наболілим до емоційних гойдалок та зон замовчування, від фрагментації світу довкола до спроб зібрати бодай якісь фрагменти у єдину картину, з обопільним усвідомленням, що в реаліях війни та «паралельних світів» в тилу і на фронті картина за жодних умов і обставин уже не зможе скластися у гармонійну цілісність. Перспективу подальшого аналізу цієї п'єси я вбачаю в роботі з унікальною природою її діалогічності, а перспективу роботи з текстами В. Пузіка загалом — в аналізі нових його фронтових п'єс («Шульц», «Нора» «Tengo frío»).

Покликання

Баблоян, З. (2020, 29 жовтня). Медіум на лінії фронту: гортаючи «Моноліт» Валерія Пузіка. *Читомо*. https://chytomo.com/monolit-valeriia-puzika-iak-vikno-u-vijnu-ta-dytynstvo/

Бондарева, О. (2024). Війна очима воїна-митця: п'єса «Привиди у гілках» Валерія Пузіка у контексті авторської ідіоверсії війни. *Курбасівські читання*, 19, 38–77.

Валерія Пузіка нагородили за найкраще висвітлення військової тематики у літературі. (2026, 15 січня). *Читомо*. https://chytomo.com/puzika-nahorodyly-za-vysvitlennia-vijskovoi-tematyky/

Калшед, Д. (2025). *Внутрішній світ травми. Архетипові захисти особистісного духу* (А. Ковбас, пер.). Риби на даху.

Кіхтенко, В. (2026, 30 січня). «Страх — як вода, що протікає крізь пальці»: військовослужбовець і письменник Валерій Пузік про життя після «нори». *Суспільне Культура*. https://suspilne.media/culture/1327712-strah-ak-voda-so-protikae-kriz-palci-vijskovosluzbovec-i-pismennik-valerij-puzik-pro-zitta-pisla-nori/

Копанєва, К. (2025, 12 лютого). Поет і воїн Валерій Пузік: «Страх — звична річ. З ним не домовишся і на компроміс не підеш». *Sestry*. https://www.sestry.eu/statti/strah-zvichna-rich-z-nim-ne-domovishsya-i-na-kompromis-ne-pidesh-poet-i-voyin-valeriy-puzik

Москалюк, О. (2024, 25 січня). Письменник, військовослужбовець Валерій Пузік: «Між цивільними та військовими — прірва. І вона росте з геометричною прогресією. Чим далі — тим гірше». *Цензор.НЕТ*. https://censor.net/ru/resonance/3471002/pismennik_vyiskovoslujbovets_valeryi_puzk_mj_tsivlnimi_ta_vyiskovimi_prrva_vona_roste_z_geometrichnoyu

Пузік, В. (2022a). Зошит війни. В А. Р. Леонова (уклад.), *Антологія 24* (с. 384–436). ФОП Леонова А. Р.

Пузік, В. (2022b). Тролейбус № 9. *UkrDramaHub*. https://ukrdramahub.org.ua/play/troleybus-no9

Пузік, В. (2024). Давай вірити. *Курбасівські читання*, 19, 229–253.

Пузік, В. (2025). Привиди у гілках. В *Драма Панорама 2024: Антологія сучасних п'єс-переможниць драматургічних конкурсів* (с. 241–284). Театр на Жуках; Видавець Олександр Савчук.

Сарнацька, А. (2025). Військова мама. В *Драма Панорама 2024: Антологія сучасних п'єс-переможниць драматургічних конкурсів* (с. 231–236). Театр на Жуках; Видавець Олександр Савчук.

Сечковська, І. (2026, 18 січня). «Нора як жива істота»: письменник Валерій Пузік — про війну, голод і літературу, що народжується під землею. *Суспільне Одеса*. https://suspilne.media/odesa/1216800-nora-ak-ziva-istota-pismennik-valerij-puzik-pro-vijnu-golod-i-literaturu-so-narodzuetsa-pid-zemleu/

Станчишин, В. (2022). *Емоційні гойдалки війни. Роздуми психотерапевта про війну.* Віхола.

Токмань, Г. (Ред.). (2025). *Художня версія живої історії: письменники на війні*. Друк Арт.

Улюра, Г. (2023, 14 березня). Перед самим світанком снити своїх мертвих: як література війни пише про втрату. *Читомо*. https://chytomo.com/pered-samym-svitankom-snyty-svoikh-mertvykh-iak-literatura-vijny-pyshe-pro-vtratu/

Фронт тільки один, немає більше інших: *Подкаст «Свої серед своїх» з Валерієм Пузіком* [Відео]. (2023, 20 листопада). YouTube. https://www.youtube.com/watch?v=uQoRsmVWWno

Харлан, О. (2024). Ландшафт у сучасній воєнній прозі: топографічна та художня специфіка. *Наукові записки Національного університету «Острозька академія»*. Серія «Філологія», 22(90), 84–88.

Харлан, О. (2025). Ландшафти війни у творчості Валерій Пузіка. В Г. Токмань (Ред.), *Художня версія живої історії: письменники на війні* (с. 159–170). Друк Арт.

Хархун, В. (2024). Перемогти війну: комбатантська проза 2022–2023. *Критика*, 11–12. https://krytyka.com/ua/articles/peremogty-viinu-kombatantska-proza-2022-2023

Bondarewa, O., & Bracki, A. (2025). Percepcyjne poznanie wojny poprzez elementy werbalne i metaforyczne w dramaturgii ukraińskiej początku 2022 roku (na podstawie sztuk ze zbioru Antologia-24). *Świat i Słowo*, 45(2), 323–348. https://doi.org/10.53052/17313317.2025.48

References (translated and transliterated)

Babloian, Z. (2020, 29 zhovtnia). Medium na linii frontu: hortaiuchy «Monolit» Valeriia Puzika. Chytomo. https://chytomo.com/monolit-valeriia-puzika-iak-vikno-u-vijnu-ta-dytynstvo/

Bondareva, O. (2024). Viina ochyma voina-myttsia: piesa «Pryvydy u hilkakh» Valeriia Puzika u konteksti avtorskoi idioversii viiny. *Kurbasivski chytannia*, 19, 38–77.

Bondarewa, O., & Bracki, A. (2025). Percepcyjne poznanie wojny poprzez elementy werbalne i metaforyczne w dramaturgii ukraińskiej początku 2022 roku (na podstawie sztuk ze zbioru Antologia-24). *Świat i Słowo*, 45(2), 323–348. https://doi.org/10.53052/17313317.2025.48

Front tilky odyn, nemaie bilshe inshykh: *Podkast «Svoi sered svoikh» z Valeriiem Puzikom* [Video]. (2023, 20 lystopada). YouTube. https://www.youtube.com/watch?v=uQoRsmVWWno

Kalshed, D. (2025). *Vnutrishnii svit travmy. Arkhetypovi zakhysty osobystisnoho dukhu* (A. Kovbas, per.). Ryby na dakhu.

Kharkhun, V. (2024). Peremohty viinu: kombatantska proza 2022–2023. *Krytyka*, 11–12. https://krytyka.com/ua/articles/peremogty-viinu-kombatantska-proza-2022-2023

Kharlan, O. (2024). Landshaft u suchasnii voiennii prozi: topohrafichna ta khudozhnia spetsyfika. *Naukovi zapysky Natsionalnoho universytetu «Ostrozka akademiia».* Seriia «Filolohiia», 22(90), 84–88.

Kharlan, O. (2025). Landshafty viiny u tvorchosti Valerii Puzika. V H. Tokman (Red*.), Khudozhnia versiia zhyvoi istorii: pysmennyky na viini* (s. 159–170).Druk Art.

Kikhtenko, V. (2026, 30 sichnia). «Strakh — yak voda, shcho protikaie kriz paltsi»: viiskovosluzhbovets i pysmennyk Valerii Puzik pro zhyttia pislia «nory». *Suspilne Kultura*. https://suspilne.media/culture/1327712-strah-ak-voda-so-protikae-kriz-palci-vijskovosluzbovec-i-pismennik-valerij-puzik-pro-zitta-pisla-nori/

Kopanieva, K. (2025, 12 liutoho). Poet i voin Valerii Puzik: «Strakh — zvychna rich. Z nym ne domovyshsia i na kompromis ne pidesh». *Sestry*. https://www.sestry.eu/statti/strah-zvichna-rich-z-nim-ne-domovishsya-i-na-kompromis-ne-pidesh-poet-i-voyin-valeriy-puzik

Moskaliuk, O. (2024, 25 sichnia). Pysmennyk, viiskovosluzhbovets Valerii Puzik: «Mizh tsyvilnymy ta viiskovymy — prirva. I vona roste z heometrychnoiu prohresiieiu. Chym dali — tym hirshe». *Tsenzor.NET*. https://censor.net/ru/resonance/3471002/pismennik_vyiskovoslujbovets_valeryi_puzk_mj_tsivlnimi_ta_vyiskovimi_prrva_vona_roste_z_geometrichnoyu

Puzik, V. (2022a). Zoshyt viiny. V A. R. Leonova (uklad.), *Antolohiia 24* (s. 384–436). FOP Leonova A. R.

Puzik, V. (2022b). Troleibus № 9. *UkrDramaHub*. https://ukrdramahub.org.ua/play/troleybus-no9

Puzik, V. (2024). Davai viryty. *Kurbasivski chytannia*, 19, 229–253.

Puzik, V. (2025). Pryvydy u hilkakh. V *Drama Panorama 2024: Antolohiia suchasnykh pies-peremozhnyts dramaturhichnykh konkursiv* (s. 241–284). Teatr na Zhukakh; Vydavets Oleksandr Savchuk.

Sarnatska, A. (2025). Viiskova mama. V *Drama Panorama 2024: Antolohiia suchasnykh pies-peremozhnyts dramaturhichnykh konkursiv* (s. 231–236). Teatr na Zhukakh; Vydavets Oleksandr Savchuk.

Sechkovska, I. (2026, 18 sichnia). «Nora yak zhyva istota»: pysmennyk Valerii Puzik — pro viinu, holod i literaturu, shcho narodzhuietsia pid zemleiu. *Suspilne Odesa*. https://suspilne.media/odesa/1216800-nora-ak-ziva-istota-pismennik-valerij-puzik-pro-vijnu-golod-i-literaturu-so-narodzuetsa-pid-zemleu/

Stanchyshyn, V. (2022). *Emotsiini hoidalky viiny. Rozdumy psykhoterapevta pro viinu*. Vikhola.

Tokman, H. (Red.). (2025). *Khudozhnia versiia zhyvoi istorii: pysmennyky na viini*. Druk Art.

Uliura, H. (2023, 14 bereznia). Pered samym svitankom snyty svoikh mertvykh: yak literatura viiny pyshe pro vtratu. *Chytomo*. https://chytomo.com/pered-samym-svitankom-snyty-svoikh-mertvykh-iak-literatura-vijny-pyshe-pro-vtratu/

Valeriia Puzika nahorodyly za naikrashche vysvitlennia viiskovoi tematyky u literaturi. (2026, 15 sichnia). *Chytomo*. https://chytomo.com/puzika-nahorodyly-za-vysvitlennia-vijskovoi-tematyky/.

Olena Bondareva
Borys Grinchenko Kyiv Metropolitan University

THE TEXT OF 'UNCOMFORTABLE' MESSAGES ABOUT THE WAR — VALERY PUZIK'S PLAY *LET'S BELIEVE*

The subject of analysis in this article is Valery Puzik's play *Let's Believe*, which is a distinctive example of combatant drama about the war. This text is being subjected to literary analysis for the first time. The playwright himself regards drama as a form of writing that allows him to describe his own wartime experiences, in contrast to his prose works, in which he primarily seeks to record the events of the war. The relevance of this study stems from the fact that, as this is a play characterised by artistically honest, accurate and skilful dialogue, its analysis may be particularly important for Ukrainian families who have loved ones at the front; as a result, they often lose their bearings in civilian life and, within family relationships, their shared values.

The aim of this article is to explore the system of aesthetic and psychoanalytical parallels between the front line and the home front, which, in the play *Let's Believe*, are centred on the characters 'He' and 'She', members of a young family torn apart by war. The methodological framework for interpreting the play is based on the dissociative defence mechanisms of the human psyche in a traumatic reality, as identified by D. Kalched; in seeking refuge from this reality, consciousness becomes fragmented and avoids integrating these fragments into a single whole. The very dialogical nature of the play can be seen as the playwright's attempt to recreate

ISSN 2311-259X

a new type of relationship within a young family, which the war (the ‘daemonic force’ in the text) has split into two worlds that, under the new circumstances, cannot coalesce into the familiar ‘We’, for the war has intensified the inner feelings of each half of this split unity, creating a fragmented world for both characters. The geographical distance, which in peacetime could have been quickly bridged, is transformed by the war into an insurmountable barrier. The war introduces many new challenges into the lives of both characters and inspires the development of a different psychological experience – one of distance, uncertainty, injustice, fatalism and the forced acceptance of a complicated reality.

The preservation of the characters’ sense of self – He and She – amidst a family torn apart by war undergoes a certain evolution in their communication: from the ability to talk about everything and share their deepest pain to emotional ups and downs and moments of silence, from the fragmentation of the world around them to attempts to piece together at least some fragments into a single picture, with a mutual realization that, in the context of war and «parallel worlds» at the rear and on the front lines, the picture can no longer, under any conditions or circumstances, come together into a harmonious whole.

Keywords: war; combatant dramaturgy; dissociative psychological defense mechanisms; a fragmented world; topoi of the front and the rear.

Стаття надійшла до редколегії 24.08.2026
Прийнято до публікації 20.10.2026
Опубліковано 30.10.2026

ISSN 2311-259X

https://doi.org/10.28925/2311-259x.2026.3.12
УДК 821.161.2-3.09

Лідія Кавун
Черкаський національний університет імені Богдана Хмельницького
вул. Університетська, 22, Черкаси, 18031, Україна
https://orcid.org/0000-0002-2782-7521
kavun_li@ukr.net

«Я ОБРАВ ЛІТЕРАТУРУ СВОЇМ ФАХОМ…» Рецензія на монографію: Бернадська, Н. (2025). Романістика Василя Слапчука: виклики інтерпретації (серія «Монограф»). Академія.

Ще у 2006 році Видавничий центр «Академія» започаткував цікаву та оригінальну серію, проголосивши її девізом «сміливе, комплексне, контроверсійне осмислення проблем, актуальних для інтелектуального дискурсу», зокрема літературознавчого. Ця серія нещодавно поповнилася новою монографією авторства Ніни Бернадської, яка звернулася (уперше!) до системного наукового осмислення романістики В. Слапчука, відомого не лише прозовими творами, а й поетичними, літературно-критичними, перекладними, дитячими. Об'єкт вивчення та його вибір не тільки органічні для дослідниці, яка займається упродовж десятиліть теорією роману, але й практичні — зі слів самої Ніни Бернадської знаю, що її перше знайомство із прозою цього непересічного майстра слова почалося із твору «Дикі квіти», який своєю «молодіжною» проблематикою зацікавив студентську аудиторію. Отож маємо ґрунтовну працю і про знаного українського прозаїка, і про жанрові пошуки сучасної романістики в його особі.

На перший погляд, структура монографії проста: це фаховий розгляд дев'яти романів В. Слапчука у хронологічній послідовності їх публікації: «Сліпий дощ» (2003), «Дикі квіти» (2004), «Осінь за щокою» (2006), «Книга забуття» (2013), «Та сама курява дороги» (2015), «Поміж світів і сяяння світил» (2016), «Кохання, Дао і марципани» (2018), «РОМАН &РОМАН» (2019), «Потоптана трава небес» (2021). Проте саме така побудова книги допомагає вирішити кілька дослідницьких завдань: по-перше, простежити шлях письменника від твору до твору в аспекті як єдності / розбіжності / поглиблення тематики й проблематики романів, особливостей їх художнього світу; по-друге, окреслити риси індивідуального стилю В. Слапчука-прозаїка. Як підкреслює сама авторка, завдання це складне, оскільки письменник «…веде захопливу інтелектуально-літературну гру з читачем, його романи підсвічені підтекстами, масками оповідача та героїв, сильним інтертекстуальним тлом, жанровим експериментом» (Бернадська, 2025, с. 9), що зумовлює множинність їх інтерпретації. Тож чи вдалося Н.Бернадській розгадати авторський задум кожного твору?

Запитання не риторичне, адже кожний розділ монографії — це ґрунтовна і фахова розмова про конкретний роман. Якщо у Вступі авторка ретельно проаналізувала наукову чи критичну рецепцію усіх прозових творів В.Слапчука, то надалі вона звертається до думок і висновків своїх попередників з метою або подискувати з ними, або доповнити. Правда, тут варто зауважити, що не всі романи письменника потрапили в орбіту фахового осмислення: книга «Потоптана трава небес» узагалі обділена увагою критики, і причину цього Н. Бернадська убачає в завмиранні культурного життя, викликаного короновірусною хворобою, жодної рецензії немає на гумористичний роман «Кохання, Дао і марципани», який, на погляд дослідниці, несправедливо проігнорований критикою хоча б тому, що твори комічні, ще й майстерно-дотепно написані, — рідкість у сучасному літературному процесі. Тож саме перу літературознавиці належить першість в оцінці цих, без сумніву, оригінальних романів.

Інтерпретуючи прозові твори В. Слапчука, авторка щоразу обирає такий кут аналізу, який визначає тематично-проблемний зріз роману. Скажімо, для книг «Сліпий дощ» — це авторська візія образу відьми, «Дикі квіти» — оповідна стратегія, коли кожен із нараторів пропонує свою версію одних і тих самих подій, «Осінь за щокою» — примхлива гра з читачем, «Книга забуття» як бібліотерапія, «РОМАН&РОМАН» — інтелектуальний лабіринт. Відповідно у романі «Та сама курява дороги» дослідницька оптика зосереджується на екзистенційній проблематиці пошуку людиною істини та самої себе, яка втілюється у химерному сюжеті, коли реальні факти поєднуються із притчами, цитатами, умовними епізодами. Цей твір оригінальний і тому, що в ньому прописані епізоди наступного роману В. Слапчука «Поміж світів і сяяння світил»:

© Л. Кавун, 2026

Ліцензовано за CC BY 4.0

ISSN 2311-259X

це згадки про Немо-Марка Затоку, його подальшу долю після смерті коханої дружини. Власне, тут читач знайомиться із епілогом книги, яку ще не опубліковано. Таку дивну сув'язь текстів використовує прозаїк, інтригуючи й епатуючи читача. Водночас у «Поміж світів і сяяння світил» автор хоч і не ігнорує жанрову матрицю любовного роману, проте зосереджується на мінливості та передбачуваності / непередбачуваності стосунків чоловіка та жінки. Власне ця проблематика переходить і в роман «Кохання, Дао і марципани», але з домінуванням блазнювання, усіх регістрів комізму, фантазмів. І, нарешті, в романі «Потоптана трава небес» авторка монографії справедливо вбачає повернення до молодіжної тематики, але в новому обрамленні — екзистенційному.

Кожна із головних ознак творів підкреслюється у продуманій назві розділу, яка орієнтує читача на адекватне сприйняття літературознавчого тексту, наприклад: «"Осінь за щокою" — роман, який «можна читати з будь-якої сторінки», «"Поміж світів і сяяння світил" — «когнітивна пастка» любовної історії». У згаданих назвах авторка використовує у лапках думки інших дослідників і таким чином солідаризується з ними, їхніми висновками (С.Дзюбою, М.Моклицею). Загалом варто зазначити, що Н. Бернадська здійснила і серйозну бібліографічну роботу, максимально зібравши публікації — як літературно-критичні, так і наукові, присвячені характеристиці прози В.Слапчука, а також взяла інтерв'ю в автора, поставивши йому запитання, які її цікавили в процесі написання книги (В. Слапчук «Коли я пишу свої твори…». Золота пектораль. 2023. №3–4. С.2–5), наприклад: Яким був шлях від поезії до прози? Як виник задум першого роману «Сліпий дощ»? Що його мотивувало? Чи не хвилює письменника те, що елітарність його романів зменшує коло їхніх поціновувачів? Що є джерелом сюжетів романів: життєві враження? враження від прочитаного? почутого? Вигадка?

Безперечно, такий діалог сприяв тому, що авторка монографії дуже ретельно проаналізувала романи прозаїка, справді намагаючись осягнути його творчі задуми, оригінальність письма. Адже В.Слапчук, як він сам визнав, є «… не вродженим письменником, а навченим», і цим визначається одна із ознак його стилю — інтертекстуальність, помножена на гру із читачем. Скажімо, показовим є приклад, коли до роману «Кохання, Дао і марципани» автор підібрав кілька епіграфів: із «Астролябії» Курта фон Ревеня, слова Антона Кульчицького («І кохання, і саме життя проминають, як цвіт картоплі…»), із «Замальовок з натури і пам'яті» Трохима Книша, з «Дао Вінні Пуха» Бенджамена Хоффа. А виявляється, що всі імена, крім останнього, вигадані, але показово, що серед них є «гастрономічні» прізвища, і це посилює комізм твору, як і численні густативи в ньому, майстерно обіграні прозаїком з метою «підпорядкувати змалювання матеріально-тілесного начала буття» для з'ясування проблематики високого і низького, реалій та позахмарних ілюзій у житті людини (Бернадська, 2025, с. 84).

Н. Бернадська, ідучи слідами В. Слапчука, який використовує усі різновиди інтертекстуальності у своїх творах, кожен із розділів монографії оздоблює такою формою інтертексту, як епіграф. Це, як правило, цитати із численних інтерв'ю письменника: вони дотепні, інколи іронічні, інколи серйозні, як, скажімо, «Природа творчості така, що твір містить у собі значно більше сенсів. Ніж автор свідомо вкладав у нього» (Бернадська, 2025, с. 10). Або епіграф з іншою емоційною тональністю: «Коли б із якихось причин я таки мусив презентувати Марку Твену щось із написаного мною, то, напевно, це був би роман «Кохання, Дао і марципани». Серйозність цього твору неможливо збагнути без залучення почуття гумору» (Бернадська, 2025, с. 77).

Особливо хочеться сьогодні наголосити на актуальності роману В.Слапчука «Книга забуття». Власне, про це говорить і Н. Бернадська, адже саме у цьому творі відрефлексовано травматичний афганський досвід прозаїка, який уперто шукає відповідь на такі питання: для чого війна приходить у мирну домівку? Що є війна — ідеологічна пастка? Міф? Сакральне дійство? Чи безглуздя смертей? Таким чином автор відповідає і на питання, яке у нашому сьогоденні порушила Г. Улюра: писати війну чи писати про війну. Як засвідчує аналіз роману В. Слапчука, для нього важливо «підкреслити жахіття та антилюдяність будь-якої збройної сутички» (Бернадська, 2025, с. 49), і цей його особистий досвід дуже важливий, бо він правдивий, бо автор «дістав із себе» спогади із значної часової дистанції.

У монографії спостерігається певне змістове коло: якщо у назві є думка про виклики інтерпретації складної поетики романів В. Слапчука, то висновки означені як шлях до її осягнення. І це логічно, бо в них означено визначальні теми творів прозаїка (творчість, жінка, війна), широкий діапазон проблематики — від побутової, морально-етичної до екзистенційної та метафізичної, основні концепти художнього світу — дорога як шлях пошуку себе, дім як символ справжності буття людини, психологізм. Серед формальних ознак стилю авторка відзначає жанрове експериментаторство, ускладненість оповідних потоків, які часто творять наративні лабіринти, навіть пастки, для читача, пов'язані з нею іронічність, тотальність гри, поєднання двох дискурсів — прозового та поетичного, чіткість композиційного членування тексту. Водночас Н. Бернадська визначає і вектори наступних досліджень масиву оригінальної романістики

ISSN 2311-259X

В. Слапчука: жанрова природа творів, їхня полістилістика, поетика заголовка, функціональність інтертекстів, персонажна система, запозичення прийомів масової літератури, а також характеристики в контексті найпомітніших романних досягнень новітньої української літератури.

Lidia Kavun
Cherkasy National University named after Bohdan Khmelnytsky, Ukraine

“I CHOSE LITERATURE AS MY PROFESSION…”
Review of the monograph:
Bernadtska, N. (2025). Romanistyka Vasylia Slapchuka: Vyklyky interpretatsii [The novel studies of Vasyl Slapchuk: Challenges of interpretation] (Monohraf series). Akademiia.

Стаття надійшла до редколегії 25.08.2026
Прийнято до публікації 20.10.2026
Опубліковано 30.10.2026