



**УКРАЇНСЬКА ЛІТЕРАТУРА  
В ПРОСТОРИ КУЛЬТУРИ І ЦИВІЛІЗАЦІЇ**

МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ  
ЗАПОРІЗЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ  
ФІЛОЛОГІЧНИЙ ФАКУЛЬТЕТ  
КАФЕДРА УКРАЇНСЬКОЇ ЛІТЕРАТУРИ



## **УКРАЇНСЬКА ЛІТЕРАТУРА В ПРОСТОРИ КУЛЬТУРИ І ЦИВІЛІЗАЦІЇ**

Збірник наукових праць студентів,  
аспірантів і молодих вчених

Запоріжжя  
2023



УДК : 821.161.2:008(08)

У 453

**Редакційна колегія:**

**Бакаленко Ірина Миколаївна**, кандидат педагогічних наук, доцент кафедри української літератури Запорізького національного університету;

**Горбач Наталія Вікторівна**, кандидат філологічних наук, доцент, завідувач кафедри української літератури Запорізького національного університету;

**Доброскок Світлана Олександрівна**, кандидат філологічних наук, доцент кафедри української літератури Запорізького національного університету;

**Кравченко Валентина Олександрівна**, кандидат філологічних наук, професор кафедри української літератури Запорізького національного університету;

**Курилова Юлія Романівна**, кандидат філологічних наук, доцент кафедри української літератури Запорізького національного університету;

**Ніколаєнко Валентина Миколаївна**, кандидат філологічних наук, доцент кафедри української літератури Запорізького національного університету;

**Проценко Оксана Анатоліївна**, кандидат філологічних наук, доцент кафедри української літератури Запорізького національного університету.

*Рекомендовано до друку вченою радою філологічного факультету Запорізького національного університету (протокол № 6 від 27 лютого 2023 р.).*

**У 453** Українська література в просторі культури і цивілізації : збірник наукових праць студентів, аспірантів і молодих вчених / відповід. ред. Н. В. Горбач; ред.-упоряд. В. М. Ніколаєнко. Запоріжжя : Запорізький національний університет, 2023. 150 с.

Матеріали збірника присвячені науковому осмисленню художньої літератури в національному й глобальному вимірах. Літературознавчий дискурс дослідження поєднаний із лінгвістичними, методичними, соціокультурними та іншими аспектами вивчення окресленого питання.

Основу збірника склали дослідження молодих науковців, найголовніші положення яких оприлюднено на Всеукраїнській науковій інтернет-конференції «Українська література в просторі культури і цивілізації» (Запоріжжя, 24–26 лютого 2023 р.). Призначений для здобувачів філологічної освіти й тих, кого цікавлять проблеми української літератури, національної історії, духовності в літературі й культурі.

*За зміст матеріалів і правильність цитування відповідальність несе автор  
© Кафедра української літератури філологічного факультету ЗНУ, 2023*







ЗМІСТ

<b>Асатрян С. А.</b> ЕКФРАСТИЧНІСТЬ НОВЕЛИ В. ГАБОРА «ДРАБИНА ДО НЕБЕС»..	8
<b>Гаценко А. О.</b> БІБЛІЙНІ ПРОЕКЦІЇ В РОМАНІ В. ЛИСА «ВИФЛЕЄМ».....	11
<b>Гацько Д. О.</b> ПОЕЗІЯ С. ЖАДАНА «КОЛАБОРАНТИ»: СОЦІАЛЬНО-ІСТОРИЧНИЙ КОНТЕКСТ .....	13
<b>Голод А. В., Токар Н. В.</b> РОЛЬ МИТЦЯ Й МИСТЕЦТВА У ТВОРЧОСТІ П. ГРАБОВСЬКОГО Й І. МАНЖУРИ.....	16
<b>Горбачук-Наровецька О. В.</b> ГУЦУЛЬЩИНА ЯК ОСОБЛИВА ФОРМА ВТЕЧІ ВІД РЕЖИМУ В ПОЕЗІЇ В. ГЕРАСИМ'ЮКА.....	19
<b>Дімітрова Є. П., Ніколаєнко В. М.</b> СПЕЦИФІКА ОСМИСЛЕННЯ ГОЛОДОМОРУ В НОВЕЛІ М. МИГАЛЯ «ЦАРСЬКІ СЕРЕЖКИ».....	22
<b>Зуєнко Я. М.</b> ЖАНРОВА СПЕЦИФІКА РОМАНУ М. ГРИМИЧ «ПАДРЕ БАЛЬТАЗАР НА ПРИЗВИСЬКО ТОЙВО».....	24
<b>Зьола М. Б.</b> ОБРАЗНО-СИМВОЛІЧНА ПАРАДИГМА ХУДОЖНЬОГО СВІТУ І. ГНАТЮКА.....	27
<b>Ісаєв І. Р.</b> ОСОБЛИВОСТІ ІСТОРИЧНОГО НАРАТИВУ В РОМАНІ М. МАТІОС «БУКОВА ЗЕМЛЯ».....	30
<b>Карабута В. Д., Конєва М. І.</b> ТИПОЛОГІЯ ОБРАЗУ ВІЙНИ У КНИЗІ Д. БУРОЇ, Є. ПОДОБНОЇ «ЛЮТИЙ ЛЮТИЙ 2022. СВДЧЕННЯ ПРО ПЕРШІ ДНІ ВТОРГНЕННЯ».....	33
<b>Кисла О. М., Шостка М. М.</b> ФОРМУВАННЯ СТІЙКОГО ІНТЕРЕСУ ДО ДИСЦИПЛІН ГУМАНІТАРНОГО ЦИКЛУ У СТУДЕНТІВ АГРОТЕХНІЧНИХ ЗАКЛАДІВ ОСВІТИ В УМОВАХ ДИСТАНЦІЙНОГО НАВЧАННЯ....	35
<b>Клевцова Н. В., Клевцова А. К.</b> АРХІТЕКТУРНІ СПОРУДИ ЯК ХУДОЖНІ АРХЕТИПИ У ТВОРАХ В. ГЮГО «СОБОР ПАРИЗЬКОЇ БОГОМАТЕРІ» ТА О. ГОНЧАРА «СОБОР»: ЛІТЕРАТУРНА ЗНАЧУЩІСТЬ.....	37
<b>Клінчева О. О.</b> ІНТЕРМЕДІАЛЬНІ ПРИНЦИПИ В ТРАГІКОМЕДІЇ І. КАРПЕНКА-КАРОГО «МАРТИН БОРУЛЯ».....	39





<b>Козак М. І.</b> ПОРТРЕТ ЯК ЗАСІБ ХАРАКТЕРОТВОРЕННЯ ЖІНОЧИХ ОБРАЗІВ РОМАНУ В. ЛИСА «СТОЛІТТЯ ЯКОВА».....	42
<b>Котенко А. М.</b> АРХЕТИП ПОПЕЛЮШКИ В РОМАНІ П. ЯЦЕНКА «ДЕРЕВО БОДХІ»: ГЕНДЕРНІ АСПЕКТИ.....	46
<b>Кулай Х. І.</b> МІСТО ЯК ТЕКСТ (ЗА РОМАНОМ О. ІРВАНЦЯ «РІВНЕ / РОВНО»).	48
<b>Лисенко О. О.</b> ЕКЗИСТЕНЦІЙНІ МОТИВИ У ЗБІРЦІ В. СТУСА «ПАЛІМПСЕСТИ»	51
<b>Ліщиніна А. О.</b> ЕКЗИСТЕНЦІЙНИЙ ВИМІР ХРОНІКАЛЬНОГО ЛІТОПISУ М. СОРОКИ «ЖУРНАЛІСТИ НА ВІЙНІ».....	54
<b>Лукаш А. С.</b> ВПЛИВ АТЕЇСТИЧНОГО КУРСУ ВЛАДИ СРСР НА РОЗВИТОК УКРАЇНСЬКОЇ ЛІТЕРАТУРИ ТА ДІЯЛЬНІСТЬ УКРАЇНСЬКИХ ПИСЬМЕННИКІВ.....	57
<b>Лук'яненко І. М.</b> ПРЕЦЕДЕНТНІ ТЕКСТИ БІБЛІЙНОГО ПОХОДЖЕННЯ В ЗБІРЦІ Ю. АНДРУХОВИЧА «ЛИСТИ В УКРАЇНУ».....	60
<b>Майданюк Ю. О.</b> УКРАЇНЕЦЬ ЯК ПЕРСОНАЖ (ЗА РОМАНОМ В. ЛИСА «СТОЛІТТЯ ЯКОВА»).....	63
<b>Малиш А. Р.</b> ПОЕТИКА ОПОВІДАННЯ К. БАБКІНОЇ «АЙ НУ».....	65
<b>Мельниченко Т. В., Ніколаєнко В. М.</b> ПОЕТИКА РОМАНУ Т. П'ЯНКОВОЇ «ВІК ЧЕРВОНИХ МУРАХ».....	67
<b>Менсітов І. І.</b> УСОБЛЕННЯ ТРАГЕДІЇ КОЗАЦТВА НА ПРИКЛАДІ ОБРАЗУ П. КАЛНИШЕВСЬКОГО В УКРАЇНСЬКОМУ ЛІРО-ЕПІЧНОМУ ПРОСТОРИ ДРУГОЇ ПОЛОВИНИ ХХ – ПОЧАТКУ ХХІ СТОЛІТТЯ...	70
<b>Мерещук М. В.</b> МОДЕРНІСТСЬКА «СУВОРІСТЬ» Ю. ЛИПИ.....	73
<b>Міщенко С. Ю.</b> ІНТЕРМЕДІАЛЬНІСТЬ ЕСЕЮ І. СЛАВІНСЬКОЇ «ПОБАЧИМОСЯ В БАХЧИСАРАЇ».....	76
<b>Овсяницька Г. В.</b> КАССАНДРА В ОДНОЙМЕННИХ ТВОРАХ Л. УКРАЇНКИ І ГУРТУ «THEATRE OF TRAGEDY»: ЕКЗИСТЕНЦІЙНІ ПАРАМЕТРИ РЕЦЕПЦІЇ ОБРАЗУ.....	79
<b>Озмитель Д. Г.</b> ЗАГОЛОВОК ЯК МІКРОМОДЕЛЬ СЮЖЕТУ В РОМАНІ О. САЛПИ «ОЛЯ».....	83





<b>Ольшанська О. О.</b> ПОЕТИЗАЦІЯ ЦИФРОВОЇ ДОБИ У ЗБІРЦІ М. БРАЦИЛО «ШОВКОВА ДЕРЖАВА».....	86
<b>Орманжи В. Є.</b> ОСОБЛИВОСТІ ТЕРМІНОСИСТЕМИ УРБАНІСТИЧНОГО ДИСКУРСУ В УКРАЇНСЬКОМУ ЛІТЕРАТУРОЗНАВСТВІ.....	88
<b>Петришина У. В.</b> ПОВІСТЬ О. САЙКО «ДО СИВИХ ГІР» ЯК ЗАСІБ ІНКЛЮЗИВНОГО ВИХОВАННЯ.....	92
<b>Пешнограєва Г. Р.</b> ХУДОЖНІЙ ЧАС І ПРОСТІР У РОМАНІ І. МЕЛЬНИЧЕНКО Й В. ГЕРАЩЕНКА «ЖИВИ. ВСУПЕРЕЧ».....	95
<b>Поліщук В. В.</b> СТРАТЕГІЇ ТВОРЕННЯ ОБРАЗУ ГОЛОВНОГО ГЕРОЯ В ПОВІСТІ О. ЧУПИ «ВИШНЯ І Я».....	97
<b>Полковникова С. М.</b> МАЛЬОПИС О. ЧОРНОГО Й М. СОЛНЦЕВА «ДРАМТЕАТР»: ГРАФІЧНО-ОПОВІДНИЙ АСПЕКТ ТВОРУ.....	100
<b>Путря Н. В.</b> ЖАНРОВО-СТИЛЬОВА СВОЄРІДНІСТЬ РОМАНУ Д. КЕШЕЛІ «ПОМИЛУЙ І ПРОСТИ».....	104
<b>Работягова А. В.</b> «ФАКТИ СВДЧАТЬ САМІ ПРО СЕБЕ» (ЗА КНИГОЮ Є. ІВАНІЧУКА «ХОЛОДНЕ НЕБО ПІВНОЧІ»).....	107
<b>Руденко А. С.</b> ОБРАЗИ ПЕРСОНАЖІВ-ПЕРЕСТУПНИКІВ В УКРАЇНСЬКІЙ ЛІТЕРАТУРІ: СПРОБА ПОЛІАСПЕКТНОГО АНАЛІЗУ.....	109
<b>Русановська М. Т.</b> РЕПРЕЗЕНТАЦІЯ ПАМ'ЯТИ ПОКОЛІНЬ У ЗБІРЦІ ОПОВІДАНЬ К. БАБКІНОЇ «МІЙ ДІД ТАНЦЮВАВ КРАЩЕ ЗА ВСІХ».....	112
<b>Рябініна Е. В.</b> ОБРАЗ ЛИСИЦІ В П'ЄСІ Н. ІГНАТЬЄВОЇ «ПАН КОЦЬКИЙ»: ГЕНДЕРНІ АСПЕКТИ.....	115
<b>Смирнов О. В.</b> ПОЛІЖАНРОВА СПЕЦИФІКА ПОЕМИ Н. ВІНОГРАДСЬКОЇ «ГОЛОДОМОР».....	118
<b>Станько М. В.</b> ОБРАЗ СНУ В КОМЕДІЇ В. ШЕКСПІРА «СОН ЛІТНЬОЇ НОЧІ».....	122
<b>Сущенко М. Р.</b> УКРАЇНСЬКА ІДЕНТИЧНІСТЬ ОДЕСЬКОГО ПРОСТОРУ В РОМАНІ Ю. ЯНОВСЬКОГО «МАЙСТЕР КОРАБЛЯ».....	124





<b>Ткаченко А. В.</b> МЕРЕЖЕВА ЛІТЕРАТУРА ЯК СКЛАДНИК СУЧАСНОГО ЛІТЕРАТУРНОГО ПРОЦЕСУ (НА ПРИКЛАДІ ПОЕЗІЙ Д. ЛІСІЧ І А. КОРНУТИ).....	127
<b>Федоренко О. Б., Даниленко І. В.</b> ГУМОР ЯК СКЛАДОВА ДУХОВНОГО СВІТУ ДИТИНИ (НА ПРИКЛАДІ ТВОРІВ В. НЕСТАЙКА).....	130
<b>Фурсова М. Я.</b> ОБРАЗ ГОЛОВНОЇ ГЕРОЇНИ РОМАНУ С. АНДРУХОВИЧ «СЬОМГА»: ГЕНДЕРНІ АСПЕКТИ.....	134
<b>Черноусова М. О.</b> ЕКОЛОГІЧНА ПРОБЛЕМАТИКА ЗБІРКИ Є. ГУЦАЛА «ДІТИ ЧОРНОБИЛЯ».....	140
<b>Якобчук О. Г.</b> ПУБЛІЦИСТИЧНИЙ ПАФОС РОМАНУ ТАМАРИ ГОРІХА ЗЕРНЯ «ДОЦЯ».....	144
<b>Ястремська Д. Н.</b> СИМВОЛІКА ВЕСІЛЛЯ У ПОВІСТІ І. ФРАНКА «ВЕЛИКИЙ ШУМ».	147





Асатрян С. А.  
магістр філології  
Запорізький національний університет  
Наук. кер.: Горбач Н. В., к. філол. н., доцент

## ЕКФРАСТИЧНІСТЬ НОВЕЛИ В. ГАБОРА «ДРАБИНА ДО НЕБЕС»

Тенденція до синестезії та зміщення меж різних видів мистецтв простежується в українському літературному просторі вже доволі давно. Ми можемо спостерігати ці процеси, що зумовлені «зміною культурних парадигм і розмиванням меж між класичними й альтернативними мистецькими дискурсами» [2, с. 154], як у зразках класичної літератури, так і у творах письменників-сучасників. Сьогодні все частіше митці приходять до змішування різних жанрів, стилів та форм, а тому проза з елементами екфразису не залишається поза увагою дослідників. Зауважимо, що екфразис – це «інтерсеміотичне розкриття засобами літератури ідейно-естетичного змісту творів малярства, скульптури, архітектури, музики та інших мистецтв» [3, с. 325].

Одним із прикладів яскраво вираженого екфразису є новела Василя Габора «Драбина до небес». Твір входить до збірки «Книга екзотичних снів та реальних подій», яка, на думку критики, характеризується «записами тривожних передчуттів приходу ще не з'ясованого стану буття, що може виявитися лише втраченим простором, зануреним у пустку» [4, с. 212]. Загалом В. Габор увійшов в український літературний дискурс як письменник «сковородинівського типу», для якого характерним є порушення низки екзистенційних тем, зокрема втрати сутності, відчуття порожнечі, психічної безпритульності, всенаявний страх перед майбутнім.

Новела «Драбина до небес» посідає в мистецькому доробку В. Габора особливе місце, оскільки має автобіографічний характер. Автор за допомогою словесного мистецтва відтворив пам'ятку архітектури – церкву святої Параскеви, яка знаходиться у його рідному селі Олександрівка Хустського району Закарпатської області.

Для письменника храм є символом життя, святинею, яка дарує сенс буття та слугує катарсисом: «варто зайти в церкву й доторкнутися до старих дубових стін, як одразу оживають тисячі людських голосів, спів птахів, шум вітру» [1, с. 43]. В. Габор неодноразово вказує на те, що в цьому місці він відчуває зв'язок поколінь, який доходить аж до першооснови – зв'язку людини з Богом: «...довгою вервечкою покоління за поколінням проходить перед тобою твоя родина... тоді ти бачиш, як Бог, мов добрий дядько, сходить до них у церкву і втішає їх...» [1, с. 43–44]. Взагалі новела просякнута мотивами добра, спокою, духовної чистоти та умиротворення.

Автор захоплюється церквою святої Параскеви, вона надихає його своєю простотою та величністю. Засобами художнього слова він намагається







не тільки описати її та підкреслити вагу для суспільства, а й вдається до барокової традиції фігурної поезії, за допомогою якої візуально наслідує архітектурну будову храму. При цьому обирає не сучасне графічне письмо, а староукраїнську абетку, що теж є не випадковим, оскільки храм був зведений у XV столітті.

Будова церкви має прості лінії та форми, виконана повністю з деревини: «Та прийшли люди, зрубали дерева, обтесали й збудували церкву. Маленьку. Затишну. З гострим готичним шпилем, що рветься в небеса» [1, с. 43]. Загалом церкви, розташовані на Закарпатті, виконували у двох стилях: готичному та барочному. Автор наголошує, що саме ця пам'ятка є готичною. Основним елементом тут є шпиль, який височіє на 25 метрів і створює враження безперервного зв'язку з вищими силами. В основі побудови церкви лежить принцип триєдності – церква розділена на три частини: бабінець, центральний та східний зруби, що символізує єдність Бога-Отця, Бога-Сина та Бога-Духа.

У середині церква розмальована за канонами уніатства. Зокрема відтворено старозавітні сюжети на теми Апокаліпсису й первородного гріха. Однак автор зупиняється на образі пророка Іллі, якого «богомаз Стефан Тербелський намалював на возі, як звичайнісінького дядька. Він котився небом, не зчиняючи гуркоту» [1, с. 44]. І тут ми можемо спостерігати, як літературно-архітектурний екфразис збагачується малярським, тобто до форми, об'єму та простору додаються колір та лінії.

Головну увагу в новелі зосереджено на образі драбини, яку зодчий Тербелський зобразив у церкві не раз: «Одна немов притулена до вікна... А там друга, якою можна добратися ще вище. А третя веде на хори. Четверта вже спирається на край хмарини...» [1, с. 44]. Драбина – це символ спілкування людини з Богом, безкінечності буття, зв'язку між світом живих і мертвих, а також сполучення землі й неба: «А, може, ті драбини не для людей, а для Бога, щоб Він міг сходити по них, як робив це в давнину?» [1, с. 47]. Тут можемо простежити й інтертекстуальний зв'язок новели з біблійною легендою про Якова, до якого Бог спустився з небес по драбині.

Ключовим та кульмінаційним елементом новели є фігурне відтворення драбини зі слів «незбагненість», «нескінченість», «дороги» і «вгору». Перші два утворюють вертикальну основу, а останні – горизонтальну, що сприймаються як сходинки. Причому, найчастотнішою постає лексема «вгору», що використовується 31 раз, «дороги» вживається тільки на початку (на самому верху) або в кінці (у фундаменті). Символічним є також те, що автор тричі вибудовує «драбини» вгору і тричі – вниз. Тому тут теж спостерігається триєдність, ґрунтована на символіці цифри три.

Підсумовуючи, можна зазначити, що новела В. Габора «Драбина до небес» є багатовимірною та об'ємною з точки зору поєднання мистецтв, стилів і художніх кодів. Письменник виходить за межі класичної новели й загалом літературного твору, створюючи за допомогою екфрастичних засобів





та прийомів мультимистецький зразок. З допомогою екфрастичного відтворення однієї невеличкої церкви авторіві вдається порушити питання вічних проблем буття всесвіту.

### Література

1. Габор В. Книга екзотичних снів та реальних подій. Львів : ЛА «Піраміда», 2009. С. 43–47.
2. Горбач Н., Міщенко С. Саспенс як елемент кінопоетики в новелі В. Габора «Телеграма». *Актуальні питання гуманітарних наук : міжвузівський збірник наукових праць молодих вчених Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка*. Дрогобич : Видавничий дім «Гельветика», 2022. Вип. 47. Том 1. С. 154–158.
3. Літературознавча енциклопедія : у 2 т. / авт.-уклад. Ю. Ковалів Київ : Видавничий центр «Академія», 2007. Т. 2. : М–Я. 608 с.
4. Хланта І., Лазоришин І. Екзотичні сні та реальні події у прозі Василя Габора. *Кур'єр Кривбасу*. 2001. № 10. С. 212–215.





Гаценко А. О.  
студентка магістратури  
Запорізький національний університет  
Наук. кер.: Горбач Н. В., к. філол. н., доцент

## БІБЛІЙНІ ПРОЕКЦІЇ В РОМАНІ В. ЛИСА «ВИФЛЕЄМ»

Твори Володимира Лиса репрезентують нові форми розвитку національного письменства. Вивчення цих форм є одним із завдань сучасного літературознавства. Жанрово і тематично розмаїтий доробок письменника був об'єктом уваги В. Агеєвої, С. Бородиці, С. Журби, А. Новацького, С. Підопригори, А. Соколової, Л. Скорини, М. Стасика та багатьох інших. Зв'язки творчості автора з біблійним контекстом відзначені в дослідженнях А. Берестової «Релігійні назви і тексти як прецедентні феномени в художній оповіді В. Лиса (на матеріалі роману «Соло для Соломії»)», Н. Горбач «Моральна імперативність епіграфів у романі В. Лиса «Століття Якова»», Я. Поліщука «Епос провінції (трилогія про Загоряни Володимира Лиса)», І. Процик «“Століття Якова” В. Лиса: спроба прочитання». Обраний нами для аналізу роман «Вифлеєм» друком вийшов 2022 року, тому ґрунтовно літературознавцями ще не розглядався, але здобув прихильні оцінки критиків В. Вербича, В. Погорецького, Б. Смоляка.

За зізнанням письменника, задум роману «Вифлеєм» виник у нього в 90-ті роки минулого століття після прочитання Євангелія від Матвія [див.: 3]. Часовий обшир твору – від біблійних часів до кінця ХХ століття, що дає можливість пов'язати в ньому сюжетні лінії часів царя Ірода, Другої світової війни та повоєнної доби аж до умовного сьогоднішнього дня. Твір складається з трьох частин: «Дитя», «Вогонь» і «Дім», з яких перша розробляє біблійний сюжет про народження Ісуса, появу зірки-провідниці, страх царя Ірода перед появою нового володаря, втечу святої родини до Єгипту і повернення назад додому. В. Погорецький, підкреслюючи сакральність числа «три», зазначає, що «Вифлеєм» як трилогія є поєднанням «зміщених у різні часові простори творів, зі своїми подіями та героями, здавалося б, не пов'язаними між собою... Діалектично усі персонажі та події згуртовані Вселенською Любов'ю, з'явилась у нашому світі, у Вифлеємі, місті, що в ньому народився Ісус, понад дві тисячі років тому» [4].

Діапазон використання біблійних сюжетів, мотивів, образів у світовому письменстві надзвичайно широкий – від переосмислення й переспіву до оригінальної інтерпретації. Лише жанр літературного євангелія представлений низкою творів, серед яких «Євангеліє від Марка» Х. Л. Борхеса, «Євангеліє від Матвія» Т. О. Брінгсвера, «Христос приземлився в Городні. Євангеліє від Іуди» В. Короткевича, «Євангеліє від Іуди» Г. Панаса, «П'яте євангеліє» М. Помілію, «Євангеліє від Ісуса Христа» Ж. Сарамаго та ін.





Кількість же творів, які звертаються до окремих аспектів Біблії на різних рівнях, обчислюється тисячами.

У романі В. Лиса паралельно розгортається історія двох родин із Вифлеєма – звичайної пастушої і святої, відомої нам з Біблії. Обидві втікають від помсти Ірода та рятують своїх дітей, однак якщо друга родина щасливо дістається до безпечного Єгипту, то перша залишається в царстві Ірода Великого й проходить випробування долі за двох – через втрату найрідніших людей, втечу з рідної домівки, ризики в непридатних для життя умовах пустелі, налагодження спонтанного порозуміння із переслідувачем, який, виявляється, може бути не тільки ворогом. Для пошуку дитини цар Ірод у намісника Сирії винаймає наділеного надприродним чуттям раба-розшуковця. Ним виявляється захоплений і проданий у неволю молодий скіф Скитій. Але той, знайшовши утікачів, невдовзі відпускає їх, стаючи спершу заручником розлюченого володаря Юдеї, а потім – глибоко враженого вчинком свого раба намісника Квірінія.

Загибель Скитія на хресті набуває символічного значення: «Він помре, один обіч шляху, не за людство і його ліпшу долю, а за маленького хлопчика, сина пастуха, який був не зовсім сповна розуму» [3, с. 195–196]. Автор на прикладі Скитія порушує тему становлення людини як істоти моральної, котра здатна відчувати голос сумління: «Як гнана родина з-під вифлеємського даху переймає на себе домесійні злигодні родини святої, так невільник із наших сторін задовго до Голгофи стражденно виходить на неї...» [5].

Мотив саможертвності в ім'я порятунку іншої людини, що звучить у першій частині твору В. Лиса, стає визначальним і для двох інших частин трилогії, простежуючись в історії німецького офіцера Генріха фон Заукея, який двічі опинився в охопленій вогнем Україні й ціною власного благополуччя врятував єврейку Бетті, і в історії взаємин новітніх Ромео і Джульєтти драматичних воєнних літ – українки Яринки і поляка Збишека, як і в історіях інших персонажів. В. Вербич щодо цього зазначив: «проекція образу містечка, де народився Спаситель, по-своєму осяває навіть найбезпросвітнішу пільму, що, здавалося б, пануватиме і майже через два тисячоліття після Різдва на українських теренах» [1].

Талановитий майстер прози В. Лис, відштовхнувшись від біблійного матеріалу й оперуючи ґрунтовними знаннями світової та вітчизняної історії, представив у романі «Вифлеєм» художню проекцію вічної проблеми добра і зла та відповідальності людини за свій вибір.

#### Література

1. Вербич В. Від Різдва Христового – до волинської трагедії. URL: <https://cutt.ly/83E1F98>
2. Гарбарчук К. Волинське подружжя письменників представило нові книги. URL: <https://cutt.ly/p3E14iv>
3. Лис В. Вифлеєм : роман-триптих. Харків : Фоліо, 2022. 653 с.
4. Погорецький В. Відгукнутися на себе. URL: <https://cutt.ly/I3E23wX>







5. Смоляк Б. Дитя небесне і земне. URL: <https://cutt.ly/X3E9wfx>

Гацько Д. О.

студентка 3 курсу

Запорізький національний університет

Наук. кер.: Курилова Ю. Р., к. філол. н., доцент

## **ПОЕЗІЯ С. ЖАДАНА «КОЛАБОРАНТИ»: СОЦІАЛЬНО-ІСТОРИЧНИЙ КОНТЕКСТ**

С. Жадан ніколи не втрачав популярності, феномен його творчості ґрунтується на нонконформістських тенденціях, подекуди має присмак скандальності. Із початком повномасштабної війни про нього почали говорити все більше, адже письменник активно пропагує українську культуру за кордоном (відзначений престижними преміями) і здійснює потужну волонтерську діяльність – тобто, успішно поєднує різні сфери реалізації особистості. Гостросоціальний панк-проект «Жадан і Собаки» уже давно засвідчив орієнтацію поета на соціальну проблематику, історичний та соціокультурний контекст. На думку Я. Голобородька, «промоутерська місія Сергія Жадана, а також й інших нині іміджевих українських письменників, якраз і скерована передовсім на те, щоби повернути книжці риси / ознаки / прикмети соціокультурного, соціодуховного й узагалі соціоявища, із яким її (книжку) за аморфно-інерційно-невизначеними дев'яності роки встигли розлучити» [1, с. 61]. Отже, актуальність дослідження соціально-історичних проєкцій в його поетичній творчості не викликає сумнівів.

Книга «Капітал» С. Жадана – унікальний літературний продукт, який поєднує вірші кількох збірок поета, що відзначаються протестною інтонацією, переосмисленням радянського спадку, глибокими рефлексіями, провокуванням читача до активного саморозвитку, нарощення потенцій громадянина тощо. Книга С. Жадана «Капітал» саме для тих, хто протистоїть системі, адже й сама назва апелює до ігрового переосмислення соціальних концепцій: так називалася праця К. Маркса. Дослідники (Ю. Кушнерюк [4, с. 139]) акцентують увагу на амбівалентній оцінці радянського минулого у творчості С. Жадана, із яким поет поводить доволі обережно, намагаючись виокремити смисли, що впливають на сьогодення.

Привертає увагу поезія «Колаборанти» (2001) (збірка «У.Р.С.Р.» (2004)), прочитання та інтерпретація якої може активізувати увагу до специфіки історичних процесів, формування української нації й держави на теренах нового століття. Ті процеси, у середині яких перебуває українське суспільство, змушують задуматися над історичними паралелями та передумовами певних явищ, – саме таку проєкцію знаходимо в цьому творі. Поезія С. Жадана «Колаборанти» змушує згадати про те, як минуле може впливати на життя теперішнє. Автор показує, що історія має наслідки й певні події можуть повторюватися нескінченно до тих пір, поки їхні учасники





не усвідомлять логіку й смисл історичних трансформацій. І сьогодні, коли Україна вкотре потрапляє у вир пекельного випробовування, – цей поетичний твір звучить актуально в новому контексті, активізуючи механізми самоусвідомлення в художніх проєкціях.

Явище колабораціонізму – це «складне суспільно-психологічне або навіть етичне явище, що виникає в результаті взаємодії цивільного населення з окупантами під час війни» [2, с. 16]. Так визначається як добровільна, так і вимушена співпраця з ворогом у різних сферах життя країни. Поезія С. Жадана відсилає читача до найбільш репрезентативного в цьому відношенні періоду української історії – Другої світової війни. Об'єктом переосмислення у творі стає колаборант, тобто, людина, яка співпрацює з нацистською владою на той час. Як стверджує К. Долгорученко, «у радянській історико-правовій науці поняття «колабораціонізм» майже не вживалось», а використовувалися юридичні категорії «пособництво» та «державна зрада» [2, с. 17]. Це явище мало неоднозначний характер на теренах східної Європи, зокрема в Україні або країнах Балтії, які намагалися повернутися той стан, що існував до їхнього включення до складу Радянського Союзу. Саме тому окреслюються різновиди колабораціонізму – державний (колективні інтереси) та індивідуалістичний (питання фізичного виживання).

Схоже С. Жадан підтримує такий погляд, який демонструє неоднозначну оцінку цього явища на теренах України в 40-х роках ХХ століття й нове розуміння його на початку нового тисячоліття, адже автор усвідомлює історичну доцільність для української державності служби українців в лавах нацистів: «...патріотизм, те що стосується / тільки нас із тобою; / знати, що захищаєш – це головне...» [3, с. 704]. На таку думку наворачтає місткий та багатозначний у плані асоціативних зв'язків образ ріки й річищ, які формують географію України.

Ріка й річища як образи природних стихій покликані, мабуть, відтворити складність суспільних процесів. Назви річок, тобто мова конкретної нації, важать більше, ніж природні процеси, адже ландшафт країни в межах певних кордонів визначають саме вони: «солодка вохра фонетики, яка / налипає зі слиною до язика, коли вимовляєш назви наших / річок – важливіша для простору» [3, с. 704]. За ці назви й воювали «солдати есесівських батальйонів зі слов'янськими іменами», щоб наповнити смислом «порожню вітчизну», ще не існуючу у фізичному вимірі «для тебе майбутнього». Ми не можемо також викреслити УРСР («моя зоряна УРСР») із нашої історії – без неї не було б нашого майбуття. Як річки течіями рухаються до моря – так і кожна нація вибудовує свою державу несподіваними шляхами. І цю неоднозначність у собі потрібно прийняти. Здається, автор натякає на комуністичний період історії України, який є «глухим кутом», так само «приглушені річища, що в'їдаються в чорнозем» [3, с. 704].

Для увиразнення поетичної думки автор використовує анафоричні початки рядків, що складаються в градаційний ряд: «можеш сказати», «моя».





Оригінальним прийомом також є використання риторичних звертань до уявного адресата, котрим, судячи з усього, є сучасник поета, який народився пізніше й ці події не є частиною його історії життя.

У боротьбі за своє майбутнє важливо не втратити своє минуле – таку думку можна прочитати в заключній частині твору. Саме тому автор повертає увагу читача до індивідуального виміру історії, коли конкретна доля пов'язується із долею держави.

Отже, можна стверджувати що автор не заперечує наше минуле, а намагається переосмислити його як передумову нашого майбутнього, надає нового смислу трактуванню поняття «колаборанти», провокуючи читача до критичної оцінки офіційної версії певних історичних подій.

### Література

1. Голобородько Я. Саундтреки свідомості. Стиль Сергія Жадана. *Український літературний істеблішмент : зб. статей*. Київ : Факт, 2006. С. 61–78.
2. Долгорученко К. Колабораціонізм як феномен війни та наукове поняття в межах історико-правових досліджень. *Науковий вісник Міжнародного гуманітарного університету*. Сер. : Юриспруденція. Одеса: МГУ, 2022. № 56. С. 16–19.
3. Жадан С. Колаборанти. *Жадан С. Капітал*. Харків : Фоліо, 2013. С. 704–705.
4. Кушнерюк Ю. Концепція радянської ментальності в українській молодіжній прозі початку ХХІ століття. *Вісник Запорізького національного університету*. Філологічні науки. Запоріжжя : Запорізький національний університет, 2008. № 2. С. 138–142.





Голод А. В.  
студентка 2 курсу  
Токар Н. В.  
ст. викладач

Східноукраїнський національний університет  
імені Володимира Даля (м. Северодонецьк)

## РОЛЬ МИТЦЯ Й МИСТЕЦТВА У ТВОРЧОСТІ П. ГРАБОВСЬКОГО Й І. МАНЖУРИ

Друга половина XIX століття в Україні позначена утисками будь-яких проявів національного буття. Заборони, гноблення та суворий контроль торкнулися усіх сфер життя: мови, культури, освіти, особистих свобод. Передовсім йдеться про Емський указ та Валуєвський циркуляр. Відміна кріпацтва не сприяла покращенню становища простого народу. Прірва між поміщицтвом і селянством зростала. Як відомо, література завжди виконувала роль дзеркала життя, чутко реагувала на всі зміни. Відмінними були лише засоби їх відображення. Пануючим напрямом цього періоду був критичний реалізм. За визначенням дослідниці О. Ніколенко, «Реалізм – літературно-мистецький напрям, який полягає у всебічному відображенні взаємин людини і середовища, впливу соціально-історичних обставин на формування особистості» [4, с. 167]. Усупереч заборонам, цей напрям досить плідно розвивався на українських землях (творчість І. Нечуя-Левицького, П. Мирного, Б. Грінченка, П. Грабовського тощо).

Наприкінці століття в нашій літературі з'явилися ознаки нових потужних течій модернізму. Мова йде про поширення ідей парнасців та «чистого мистецтва», які сповідували принципи «мистецтва заради мистецтва». На їхню думку, мистецтво самодостатнє, воно не повинно бути заангажованим, служити іншій меті, окрім самого себе. Однак від початку ідеї «чистого мистецтва» зазнали критики та були піддані осуду. Зокрема всім відома дискусія між І. Франком та М. Вороним, позиція С. Єфремова тощо. Тож не дивно, що українські літератори цього періоду поділилися на два табори: прихильники нових віянь та сповідувачі принципів реалізму. Хоча для багатьох письменників межі століть характерні риси обох напрямів.

Тож метою нашого дослідження є визначення ролі митця й мистецтва в поезії П. Грабовського й І. Манжури. Для обох поетів властивий реалістичний спосіб мислення. Вочевидь, вони не були прихильниками нових течій, тому роль поезії й поета вбачали у служінні народові, відображенні життя.

Більша частина життя й творчості П. Грабовського минула в засланні. Письменник був засуджений за антидержавницькі публікації, тому про події на батьківщині дізнавався переважно з листів. Підтримка однодумців (письменників, громадських діячів) сприяла знайомству П. Грабовського з найновішими зразками літератури, прогресивними культурними віяннями.







Однак пануюча несправедливість, утиски всього українського для письменника були занадто особисті (за боротьбу проти них він опинився в неволі). Тому нові модерністські концепції мистецтва були для нього чужими:

Не все співати нам про квіти  
Та любитися Дніпром...  
Година – дбать про шлях освіти,  
Люд забезпечити добром [1, с. 159].

П. Грабовський писав про життя, яким воно є, про звичайних трудівників. Тому й інших поетів закликав не витрачати слова на пусті балачки. У своїй творчості поет був щирим, самозреченим і непохитним. Найвища мета мистецтва для нього – служіння справі людей, боротьба з несправедливістю у світі.

П. Грабовський розходиться з думкою прихильників теорії «мистецтва для мистецтва» про призначення поезії, її незалежності від суспільного життя, політики. Він запропонував свій погляд на завдання поета й поезії у віршах «Поетам-українцям», «Я не співець чудовної природи» тощо:

Збудить чуття самопізнання,  
Шаноби власної чуття,  
Розсунуть цілі прямування  
Замість товктися без пуття [1, с. 159].

Письменник повинен бути поводитирем для народу, його слово покликане вести за собою, навчити самопізнанню, дати народові освіту. Поет-революціонер закликав:

Не згадуй нам про вічну млу труни,  
Не згадуй нам про мертвий сон могили;  
А розбуди на діло боротьби,  
Знайди розвагу в світлих ідеалах! [1, с. 311]

П. Грабовський пропонує звертатися у поезіях до реального життя, правдиво змалювати важку долю, надихати на боротьбу за світле майбутнє.

Україна посідає особливе місце в духовному світі та в поезії митця. Він любить батьківщину, сумує за нею, тому її образ у творчості митця осмислюється крізь призму почуттів. Для нього Україна – це насамперед її люди, її біль і радість, страждання, минуле і майбутнє.

Через те, що письменник провів половину свого досить короткого життя у неволі на чужині, сум за рідною землею простежується майже в кожному його творі. Тому він не може писати про красу природи, коли навкруги стільки болю. Поет пише про знедолені народи, співчуває їм:

Я не співець чудовної природи  
З холодною байдужістю її;  
З ума не йдуть знедолені народи, –  
Їм я віддав усі чуття мої [1, 165].

Тож творчій манері П. Грабовського властиве реалістичне змалювання дійсності.





Письменник і фольклорист Іван Манжура, як і П. Грабовський, у творах оспівує життя простого народу. Поетові не сила терпіти його страждання, тому він звертається до музи:

Годі бо, Музонько, нам із тобою  
Людську недоленьку пити;  
Серденько утле жадає спокою,  
Треба його пошкодити [2].

Навкруги розляглися пишноти природи, серед яких розквітає молоде кохання. Чи то не рай на землі? Але поетова муза не помічає навколишньої краси. Вона лине в славетне минуле, де гриміла боротьба за волю. Картини звитяги контрастують з убогою нивою, де ллється тяжкий трудовий піт. Однак люди не помічають цього, бо там «непросвітна темнота царює» [2].

У поезії «Кобзар», написаній у 1888 році, І. Манжура змальовує портрет свого героя з точністю, властивою народним пісням. Кобзар одягає латаний кожух, несе дві торби, тримає кирку. «Під полою» має стару бандуру, яка допомагала йому заробляти на хліб, і люди його за це поважають. Кобзар співає своїм слухачам пісні про славне минуле. Вони надихають шукати шляхи до кращого майбутнього:

І мріє селянам десь кращая путь...  
І думки далеко кудись їх несуть,  
І кращі їм мріють години... [3]

Безперечно, на творчість І. Манжури мав вплив фольклор, зокрема історичні пісні. Однак поет звертається до них із метою показу контрасту із навколишньою дійсністю.

Отже, мету поезії письменник вбачав ту ж, що й П. Грабовський – служити народові, писати про реальне життя без прикрас, спонукати до дії, до боротьби, наштовхувати на роздуми про шляхи подолання несправедливості.

#### Література

1. Грабовський П. Поезії. Київ : Радянський письменник, 1962. 645 с.
2. Манжура І. До музи. URL: <https://md-eksperiment.org/post/20180826-do-muzi>
3. Манджура І. Кобзар. URL: <http://amkob113.ru/imantz/im-3.html>
4. Ніколенко О., Мацапура В. Літературні епохи, напрями, течії. Київ : Педагогічна преса, 2014. 228 с.





Горбачук-Наровецька О. В.  
студентка магістратури  
Вінницький державний педагогічний університет  
імені Михайла Коцюбинського  
Наук. кер.: Зелененька І. А., к. філол. н.

## ГУЦУЛЬЩИНА ЯК ОСОБЛИВА ФОРМА ВТЕЧІ ВІД РЕЖИМУ В ПОЕЗІЇ В. ГЕРАСИМ'ЮКА

Василь Герасим'юк – один із найяскравіших «вісімдесятників», уналежнений, за спостереженнями В. Моренця, до модернізму та дотичний до постмодернізму, для лірики якого характерними є герметичність і асоціативність, метафоричність і тяжіння до вільного вірша, ігнорування соцреалістичних критеріїв, пошук нових форм відображення дійсності. [4, с. 8–9].

Становлення письменника відбувалося на карпатських теренах і паралельно на трагічному тлі національної історії, а тому поезія В. Герасим'юка увібрала й випробування народу, й родинні колізії; зокрема, у ліриці відображена збройна боротьба гуцулів у складі військових формувань УСС та УПА в периметрі 1920–1950-х років. Для сім'ї В. Герасим'юка наслідковим було примусове вивезення у Казахстан із поверненням на Гуцульщину після розвінчування культу особи Сталіна (на XX з'їзді КПРС). Реліктова краса Карпат, рідне село Прокурава, гуцульська міфологія, традиції українських горян, історичний досвід України сформували ліричний світогляд В. Герасим'юка, що з особливою силою метафоричного поетичного інструментарію відображено у збірках «Смереки», «Потоки», «Космацький узір», «Діти трепети», «Осінні пси Карпат», «Серпень за старим стилем», «Поет у повітрі», «Була така земля», із наслідковими мисленнєвими потоками, отриманими від найпрогресивніших відлигівців і дисидентів, про що згадують у своїх працях І. Дзюба [2, с. 7–8], В. Моренець [3, с. 4–5], І. Зелененька [3, с. 11–12].

Гуцульщина, етнічна закоріненість, герметизм, метафоричність позначають направленість творчості письменника. Усе це в поєднанні допомагало опиратися тоталітарній системі, режимному тиску на мистецтво, вульгарній соцреалістичній псевдокультурі – Карпати й Гуцулія перетворювалися від вірша до вірша на ментальну цитадель, із якої майстер практично не віддалявся, інші вектори його образного бачення виходили саме з етніки й незмінно поверталися до неї.

Зауважимо, що 60-ті та 70-ті роки ХХ століття минали в системних зачистках українського культурного простору, репресії ширшали, арешти дисидентів не припинялися, а цензурний тиск та примусовість було складно оминати в будь-якій тематиці, тому герметизм – очікуване явище в підрадянській літературі [2], це була «інакшість» як форма спротиву, тихо явлене особистісне, індивідуальне, що опиралося всьому безликому колективному [3, с. 19–20].

Герметичними, тобто, так би мовити, тихо-опірними є збірки В. Герасим'юка того періоду: «Смереки» (1982), «Потоки» (1986), «Космацький





узір» (1989) та «Діти трепети» (1991); у них глибокий символічний і магічний, позачасовий та надпросторовий світ Гуцульщини, вивільнений від штучних імперативів тоталітарного устрою, від псевдоознак стаханівщини, від фальшованого занепаду світу поза режимом, від дисгармонії [2, с. 8–9]. Поет наголосив на тому, що саме ці чотири ліричні книги поєднані спільною ідеєю – відновлення справжньої українськості, нашого колориту, індивідуального голосу кожного з українців попри гніт. Тобто збірки можна сприймати як герметичний тетраптих про закоріненість і витоки, про проблему духовних начал [5, с. 108].

Збірка «Діти трепети», яка у вийшла друком у Києві 1991 року, демонструє історіософський характер творчості В. Герасим'юка, де домінує втрачений, реліктовий світ гуцулів-верховинців та їхнього минулого [1, с. 5]. Кінець 80-х – початок 90-х років ХХ століття став моментом оновлення боротьби за створення незалежної української держави, поет передчував зміни, про це свідчила тривожність інтонацій, сподівання, переосмислення травматичного досвіду становлення національної цивілізації попри її нищення, оспівування унікальної культури карпатського краю. Трагедію Гуцульщини письменник змальовує без пафосу, емоційно, притчево заглиблюючись у природу, музику, ремесла, у вірування й обряди, що виписує зрозуміло для кожного українця, популяризуючи [3, с. 10]; вочевидь, карпатський колорит став віддзеркаленням і уособленням всього українського [4, с. 12–13].

У назві збірки В. Герасим'юка «Діти трепети» згадано дерево, що стало одним з домінантних образів творчості, – трепета (осика), дерево, на якому свого часу повісився Юда. Тобто зрозумілим стає позначення – «діти зради», ті, котрі приносять руйнування рідній землі. У поезії «Бурелім на Провідну неділю 1989-го» згаданий бук, його вирвані «голі корені глухо зміїлись під сонцем на замшілому камінні» [1, с. 173], що символізує нищення. Далі рядки наголошують потребу відновлення втраченої гармонії з природою: «земля хоче / звільнитися від / мого коріння. / Бучку, бучку, може, нас викорчувало для того, / щоб ми більше не губили свої корені» [1, с. 173].

Утеча від реальності в поезії «Кроки на смерековім помості» передана через німий діалог із інтервентом України та артикулює тривожність за майбутнє: «Ми такі, як завше, душе-враже?! / Ми такі, як сто світів тому?!» [1, с. 169]. Він всіляко відмежовується від ворожої технократичної сучасності, натомість линує до близького йому світу народної гуцульської етики та моралі [3, с. 174]. У ліричній сповіді-притчі «Я змалку боявся поганого ока. Зомлів...» поет нарікає на фатальний розрив між українською людиною та природою: «Розплющую очі в дитинстві. / Церкви і хати / іще не бляшані – / під снігом – / блищать наді мною» [1, с. 175].

Одним із головних ліричних персонажів герметичної поезії В. Герасим'юка є юродивий, божевільний. Знаходимо цей образ у поезіях «Перше послання Дмитра з Кутів до галичан», «Друге послання Дмитра з Кутів до галичан». Поет нарікає на розбрат, на безгрунтянство, котре допустили гуцули: «я на рідній землі, як між чужими» [1, с. 178], «Ось мій брат, – махнув той головою убік, – / ось той,







що вернувся вчора з далекого краю, / і згадав, як нас тато поділив. / ... я буду просити панів, / аби повезли його назад, / віддам за це усі гроші й маржину» [1, с. 178].

У «Другому посланні Дмитра з Кутів до галичан» ліричний суб'єкт звинувачує сучасників у нівеляції гуцульських традицій, одвічних ритуалів: «Виносили ви своїх покійників, / їхніми домовинами / тричі стукали / о пороги їхніх домівок – / тричі прощення просили. / Чому нині / кладете в труну горілку?», «Голови дітей ваших померлих / ви покривали вовною, / а чим покриваєте голови / ваших байстрюків на базарах Європи?», «Ви поставили свою правду про Спасителя / понад самого Спасителя.» [1, с. 179]. Себе ж ототожнює з божевільним маргіналом, одержимим збереженням Галичини, Гуцульщини, автентичними осередками українства, що найдовше не корились інтервентам.

У канву лірики В. Герасим'юк перманентно майстерно вплітає ритуальність, карпатський фольклор і міфологію, поєднуючи їх із християнською філософією та з гуманізмом. У «Старовинних забавах» реконструйовано обряд проводжання покійника покрізь забави, аби допомогти душі дійти до сподіваної вічності, акцент припадає ще й на кровну помсту рідних за смерть гуцула, котрий «від бартки упав на храмі...» [1, с. 179].

Карпатські обряди відтворені у поезіях «Матір овець» (обливання ягнячою кров'ю смереки для захисту тварин і людей), «Є різні ватри. Є ватри...» (обрядові вогнища, розведені на свята, ініціації, пов'язані з вогнем). У поезії «Найтонша ватра не згаса» В. Герасим'юк відтворює образ священного вогню («затонко, ватерко, гориш») як зв'язок гуцулів із родовою пам'яттю, зі зниклим карпатським світом, що девальвується під впливом техногенної сучасності. Поряд із цим ваговитими видаються мотиви відповідальності: у поезіях «Дванадцять сивих суддів сидять», «Сад» поет нагадує про неминущість «звіту перед Богом» [1, с. 179], про честь і гідність.

Отже, у збірці «Діти трепети», надаючи ліричному суб'єктові ролювання юродивого та медіума, В. Герасим'юк ретранслює голоси реліктового світу Гуцульщини, що знаходиться під загрозою нищення, закликаючи сучасників повернутися до витоків, що актуально для ліричного масиву його творчості зламу століть та початку ХХІ століття.

### Література

1. Герасим'юк В. Грегит. Вибране. Київ : Видавничий центр «Просвіта», 2016. 512 с.
2. Дзюба І. І є такий поет. Передмова. *Герасим'юк В. Була така земля. Художні твори, поезія*. Київ : Факт, 2003, С. 7–20.
3. Зелененька І. «Чиї це ілюзії стенають плечима, якого народу...»: Тарас Мельничук і літературний процес 60–90-х років в Україні. Вінниця : «Едельвейс і К», 2008. 152 с.
4. Моренець В. Сучасна українська лірика (особливості розвитку і логіка саморуху) : автореф. дис. ... док. філол. наук. Київ, 1994. 48 с.
5. Тарнашинська Л. Василь Герасим'юк: «Найдовша дорога...», або Хоча все мало би бути навпаки. *Закон піраміди: Діалоги про літературу*. Київ : Університетське видавництво «Пульсари», 2001. С. 107–113.





Дімітрова Є. П.  
студентка 2 курсу  
Ніколаєнко В. М.  
к. філол. н., доцент  
Запорізький національний університет

## СПЕЦИФІКА ОСМИСЛЕННЯ ГОЛОДОМОРУ В НОВЕЛІ М. МИГАЛЯ «ЦАРСЬКІ СЕРЕЖКИ»

1932–1933 роки – роки масового голоду, штучно створеного з метою знищення українського селянства й будь-яких проявів національно-визвольного руху. Попри те, що ця тема була заборонена протягом багатьох років, сьогодні Голодомор як геноцид українського народу визнали 24 країни світу, а українці все частіше звертаються до мистецьких рефлексій теми Великого голоду.

Одним із таких творів є новела Мартина Мигалья<sup>1</sup> «Царські сережки», яка ще не була в полі зору науковців. Тож дослідження заявленої теми нашої розвідки є актуальним.

Написана авторкою-початківцем історія родинних цінностей, яку розказує онукам бабуся, подана за допомогою художнього композиційного прийому «розповідь у розповіді», що вимагала ретроспективного зображення подій, котрі охоплюють період 1932–1933 років і Другої світової війни.

Молода жінка, залишившись голодної зими 1932 року вдовою з двома дітьми й хворою матір'ю на руках, вимушена продати свій єдиний скарб – золоті сережки, які повернуться до власниці через десяток років.

Трагічні події історії, що художньо осмислені на сторінках новели, сприяють реалізації творчого завдання авторки, яке полягає в рецепції проблеми деградації людської особистості й шляху до відновлення людської сутності. Цей складний шлях людини до себе подається крізь призму демонстрації дії законів метафізики, адже Гаврила, який придбав за безцінь сережки, невдовзі без суду й слідства розстріляли: «Був тут у нас один (доповідає конвоїр Федір слідчому Остапу. – Є. Д., В. Н.) на обміні працював. Мало того, що зерна додому нагріб, так і ще он що, – охоронець кивнув на стіл з прикрасами, – все мало! Вирішив дещо прихопити... він при затриманні опирався, тож довелося втихомирити...» [1]. Конфісковані сережки несподівано дістаються 15-річній красуні Парасці Топчій, але і її спіткає трагічна доля. Прикраса опиняється в подруги Параски – Мотрі, головної героїні твору.

Мотрі в десятирічному віці циганка нагадала дві долі: обібраної й злодійки («Дві долі будуть у тебе, одну вкрадуть, іншу вкрадеш ти. Чорним смутком ляже на плечі ця крадіжка. І будеш ти, як звір завжди голодний і спраглий до любові. Я бачу на твоїх руках кров. Будеш довго проживати свій вік, а жити рік... Не бери того, що тобі не належить, щоб не втратити своє» [1]).

<sup>1</sup> Мар'яна Мигаль – справжнє ім'я молодшої письменниці, яка обрала собі чоловічий псевдонім





Пророцтво циганки, яка, окрім всього, ще й застерегла Мотрю від грядущих лиховісних подій, що невдовзі настигнуть село, збулося.

Колективізація, розкуркулення й Голодомор – події, котрі кардинально змінили життя селян. Підступи, зради, помсти, доноси, страх – страшні ознаки доби. Федір Топчій мститья колишньому сільському старості, якого вважав винним у смерті дружини. Тож старосту разом із родиною відправляють на заслання, а його нову велику й добротну хату він купує на чорних торгах за 40 карбованців.

Втративши коханого Василя, котрий разом із родиною відправився туди, де «великий сніг» [1], Мотря мститья голові Соза (Федір Топчій. – Є. Д., В. Н.) за зламане життя: вбиває його, обмовляє його дочку Параску й, скориставшись нагодою, виходить заміж за її коханого Остапа та перебирається в місто до чоловіка. Мотрин батько, аби відвести підозри від своєї дитини, підкидає докази Парасці, у такий спосіб рятуючи дочку і від розстрілу, і від голодної смерті. А разом зі своїм майбутнім зятем, слідчим ГПУ–НКВД Остапом Мариновичем, вони так старанно розслідували вбивство голови Соза Федора Топчія, що знешкодили злочинну терористичну групу, серед членів якої опинилася сусідка, котра стала випадковим свідком вбивства.

Сцени розкуркулення в новелі передано репліками персонажів про те, що в них відбирали зерно. А також масштабне художнє відтворення Голодомору, відповідно до специфіки жанру новели, зведено до картини зображення крайнього виснаження Параски («– Немає сил навіть голову підвести, – на ліжку, засланому ганчірками, лежала дуже худа жінка з великими вилицями, запалими щоками, і величезними, голодними блакитними очима, її шкіра була ніби прозора від голоду. – Поглянь, що в мене в долоні, дай мені хоч чогось поїсти. Вона простягнула руку, а в руці лежали сережки, це була рука скелета, перетягнута шкірою» [1]) й листа Мотриної матері, яка вже й не сподівається колись побачити свою дочку та онука.

Художнє осмислення Голодомору в новелі допомагає авторці не лише відрефлексувати травматичну подію, а й продемонструвати шляхи та причини деградації людини, яка в деструктивних умовах схильна проявляти свою негативну сутність. Використання сімейної реліквії як підсилювальної деталі – оригінальний авторський хід, що виконує насамперед дидактичну функцію й засвідчує приналежність новели до категорії літератури для підлітків: «Прокляття сережок в тому, що вони підсилюють ті якості, які приховані: жадібність Гаврила, пихатість та гордовитість Параски, ненависть та жагу помсти Мотрі, нерішучість Остапа» [1].

### Література

1. Мигаль М. Царські сережки. URL: <https://booknet.ua/book/carsk-serezhki-b245242>





Зуєнко Я. М.  
доктор філософії

Запорізький державний медичний університет

## **ЖАНРОВА СПЕЦИФІКА РОМАНУ М. ГРИМИЧ «ПАДРЕ БАЛЬТАЗАР НА ПРИЗВИСЬКО ТОЙВО»**

Дослідження еміграційної літератури та літератури про еміграцію посідає важливе місце в сучасних українських літературознавчих студіях. Одним із текстів, присвячених проблемі еміграції та адаптації переселенців за кордоном, є роман М. Гримич «Падре Бальтазар на прізвисько Тойво», де йдеться про незвичайну долю нащадка емігрантів Никитки, який покинув Канаду та під іменем падре Бальтазара почав нове життя в Бразилії. Мета розвідки полягає в аналізі жанрової природи аналізованого твору. Завдання – визначити генерико-генологічні особливості роману «Падре Бальтазар та прізвисько Тойво».

Вищезгаданому роману М. Гримич притаманне поєднання рис різних жанрів. Зокрема, твір містить ознаки авантюрного роману, котрий характеризується сюжетом «із неочікуваними поворотами й несподіваними збігами, зав'язаний навколо ризикованих учинків персонажів» [1, с. 94], а також наявністю протагоніста-шукача пригод, який через свій темперамент не здатний жити спокійним життям, що, за визначенням Л. Кулакевич, є однією із визначальних особливостей цього жанру [3].

Аналізуючи образ протагоніста роману «Падре Бальтазар на прізвисько Тойво» зауважимо, що неспокійна вдача та нездатність до розміреного життя в Никитки проявлялися змалку. Дитинство майбутнього падре Бальтазара минуло на ранчо багатих «фармарів», де він у дуже юному віці навчився їздити верхи. Вільний час хлопчик проводив із корінними американцями, завдяки яким опанував уміння «трапувати і хантувати, [...] виробляти собі мокасини, і [...] прожити в буші тиждень без запасів їжі» [2, с. 27]. Праця на ранчо заклала основи самоідентифікації протагоніста роману й безпосередньо вплинула на його подальшу долю: коли батьки Никитки зрештою викупили земельну ділянку й заснували власну ферму, хлопець так і не призвичаївся до їхнього землеробського способу життя.

Прагнення до пригод і швидкого заробітку спонукали чотирнадцятилітнього парубка стати золотокопачем. Певний час це ремесло приносило Никитці непоганий прибуток – так, незабаром він спромігся купити клапоть землі на Клондайку. Утім, незабаром чоловік програв у карти зароблений статок і був змушений тікати від кредиторів до Бразилії, а там, натрапивши на поселення українських емігрантів під назвою Нова Австрія протагоніст вдається до характерного для авантюрного роману прийому й видає себе за священика, на прибуття якого очікували новоавстрійські селяни: «Я – той-во... Ваш отець [...] Я прибув зі Старого краю, аби... той-во... заснувати у вас парафію... аби ви... [...] не вгрузли у болоті безвір'я, [...] а повернули свої лица і серця до Бога нашого Ісуса Христа» [2, с. 9].







З часом Никитка змирився з роллю священнослужителя, але все ж продовжував ностальгувати за ковбойським минулим і за можливості повертався до образу «поганого хлопця», хоча й почувався дискомфортно, відтворюючи колишні поведінкові патерни: «Грішний я, владико. Бо приходжу сюди не просто попрацювати, а знову уявити себе “bad boy”, яким був колись» [2, с. 157]. Дуальність особистості падре Бальтазара проявляється не лише на рівні самоідентифікації, але й у звичках, поведінці та зовнішності. Так, священник Бальтазар надає перевагу садівництву та самоосвіті, розмовляє стримано й переконливо, носить відповідний до свого сану одяг. Натомість ковбой Никитка схильний до фізичної праці й верхової їзди, його мовлення грубе та насичене ковбойськими жаргонізмами, а «у світському одязі, з закасаними рукавами сорочки, він виглядає як простий хлоп з села» [2, с. 158].

Окрім рис авантюрного роману в аналізованому творі наявні й ознаки інших жанрів, зокрема, вестерну. У монографії, присвяченій проблематиці масової літератури в Україні, С. Філоненко називає «формулу вестерну» – набір характеристик, притаманних цьому жанру, зокрема, особливе місце дії (фронтир), специфічний тип героїв (ковбої), спосіб пересування (коні), сюжети (пов'язані з відновленням порядку, включають сцени переслідувань та стрілянини) тощо [4, с. 151].

Так, падре Бальтазар чітко асоціює себе із ковбоєм, на чому протягом твору неодноразово наголошує: «У Никитці пробудився ковбой, народжений на ранчо, у південних канадських преріях, хлопчина, який [...] ще не вміючи ходити, вже тримався в сідлі» [2, с. 56]. Окрім того, протагоніст роману надає перевагу пересуванню верхи, й охоче демонструє свою любов до коней і майстерність наїзника: «Никитка мало не з порогу хатини заскочив на свого Бадді, вихопивши на льоту вуздечку з рук його власника. [...] Чоловіки повернулися в бік Никитки, якому враз захотілося похизуватися перед ними: він хвацько заскочив ногами на сідло, і так двічі проскакав по майдану по колу, тримаючи вуздечку в руках» [2, с. 57].

Прикметним є й хронотоп твору: дія роману розгортається на фронтиті, де на одній території мешкають емігранти з європейських країн, корінні американці, метиси й колишні темношкірі раби, заможні «фазендейро», бідняки й колишні злочинці, котрі в Бразилії переховуються від правосуддя. Необхідність співіснування в спільному просторі вищезгаданих соціальних груп, від початку негативно налаштованих одна до одної, а також відсутність державного контролю створюють сприятливі умови для появи конфліктів. Небезпеку для мешканців Нової Австрії становить і навколишнє середовище – джунглі, з котрим доводиться повсякчас боротися: «До хатини впритул підступав ліс, Никитку затисла в кільці непрохідна стіна тропічної рослинності. [...] це був живий монстр, у шерсті якого гніздиться підступна комашня» [2, с. 18], що підкреслює межовий статус людей, котрі перебувають на кордоні між природою і цивілізацією.





У зв'язку з вищезазначеним слід додати, що значну роль у романі відіграє мотив відновлення правопорядку й вирішення суперечок. Так, на похороні померлої при пологах панночки Кармеліти ледь на сталася сутичка між коханцем дівчини гаушо Блискавкою та її ж нареченим доном Маурісію: «По цих словах на хлопця наставив рушницю Маурісію, а за ним – вся його охорона. Команда гаушо, зі свого боку, направила зброю на суперників» [2, с. 175]. Кровопролиттю запобіг Никитка, у якого «спрацював інстинкт. [...] Балтазар вирвав з рук найближчого до нього Маурісію рушницю і вистрілив в небо» [2, с. 175].

Окрім рис, притаманних жанрам вестерну й авантюрного роману, в аналізованому творі наявні спроби імітації церковних жанрів – проповіді та житія. Некомпетентний у релігійній проблематиці, падре Бальтазар відтворював лише традиційну структуру, наповнюючи свої виступи почутими раніше історіями чи випадками з власного життя. Так, зазвичай проповідь самозваного священика починалася зі вступу (наприклад, «Хочу вам розповісти випадок, який сі став у Канаді, де живот такі каубої, як ото у вас гауші. Святий Николай сі добрав і сюди, шоб чинити своє милосердя» [2, с. 61]), розповіді про життя персонажа оповіді (у згаданій проповіді переказується історія ковбоя Никитки та його невдалої спроби взяти участь у «булрайдінгу» – родео) й післямови автора («А ще то сі стало, що, той-во, святий Николай почув Никитчині молитви» [2, с. 66]).

Наостанок слід додати, що роман «Падре Бальтазар на прізвисько Тойво» містить значну кількість деталей із життя й побуту українських переселенців у Бразилії та Канаді. Із твору читач дізнається про місцевий соціальний устрій (наприклад, взаємини між фазендейро та гаушо), сільськогосподарський реманент селян-переселенців (файси), страви (мандюшки). Колориту додає барвиста мова, насичена екзотизмами, діалектизмами, жаргонізмами, лексичними зворотами, запозиченими з англійської та португальської мов. Усе вищезазначене дає підставу стверджувати про наявність потужного культурологічного складника роману, який стимулює інтерес і розширює читацький світогляд.

Отже, роман М. Гримич «Падре Бальтазар на прізвисько Тойво» характеризується жанровим синкретизмом: у ньому поєднуються риси авантюрного роману, вестерну, а також церковних жанрів – проповіді та житія. Прикметною ознакою вищезгаданого твору є його культурологічний складник, котрий проявляється як на сюжетному рівні (читач дізнається про соціальні взаємодії та побут українців у Канаді та Бразилії), так і на лексичному (наявність характерних діалектизмів, екзотизмів, жаргонізмів тощо)

### Література

1. Гребенюк Т. Подія в художній системі сучасної української прози: морфологія, семіотика, рецепція. Запоріжжя : Просвіта, 2010. 424 с.
2. Гримич М. Падре Бальтазар на прізвисько Тойво. Київ : Нора-Друк, 2017. 256 с.
3. Кулакевич Л. Авантюризм: тезаурус метанаукового поняття. URL: <https://journals.indexcopernicus.com/api/file/viewByFileId/1250169.pdf>
4. Філоненко С. Масова література в Україні: дискурс / гендер / жанр. Донецьк : ЛАНДОН–XXI, 2011. 432 с.





Зьола М. Б.  
аспірантка

Львівський національний університет імені Івана Франка  
Наук. кер.: Роздольська І. В., д. філол. н., професор

## ОБРАЗНО-СИМВОЛІЧНА ПАРАДИГМА ХУДОЖНЬОГО СВІТУ І. ГНАТЮКА

Людина завжди бачила світ у символах. Символ є багатозначним і призначений виявляти відповідності між амбівалентними світами – зовнішнім, матеріальним світом і світом ідеалів та мрій. Французький символіст Ж. Ванор вважав, що мистецтво полягає в тому, щоб «перетворити ідею у зрозумілий для людини символ» [5, с. 17]. Поняття «символ» і «образ» широко використовуються в літературі. У літературознавстві окреслені поняття розглядаються як «художній символ» та «художній образ».

Специфічною рисою творчості поета-шістдесятника Івана Гнатюка є багатогранність художніх елементів, інспірованих різноманітними культурними джерелами: біблійними, античними, східними, старослов'янськими, автентично українськими. Образність поезії автора часто ускладнюється семантикою символів і спирається на метафоричні зв'язки. Особливе смислове навантаження виводить його творчість на новий рівень трактування образів-символів, поетичне відображення яких супроводжується спалахами емоцій, почуттів. Спробуємо виокремити та детальніше розглянути образні домінанти і дослідити природу символів лірики І. Гнатюка.

У творчій спадщині поета-шістдесятника, чільне місце займають три абсолютні константи: *Бог, Україна, Свобода*, які виступають модусами національно-екзистенційної інтерпретації творчості поета. *Свобода* в поетичних творах автора постає макрообразом, оскільки робить окрему особистість і цілу націю відповідними власному єству – вкоріненими у вітчизну як власне буття. Характерною особливістю лірики І. Гнатюка є те, що свободу поет зображає не як кінцеву мету, а як споконвічний шлях: «Воля – путь тернистого життя» [2, с. 682]. Дослідження поезій митця вказує на виразну картину його внутрішнього світу, промовисто українського. Утвердження такої позиції значно вплинуло на ідейну фабулу та розмаїття символіки творів І. Гнатюка.

Наскрізним образом, який проходить майже через усі поезії автора, визначаємо образ *України*: «Коли мене на розстріл поведуть / (Це може статись в будь-яку хвилину), / Я подумки побачу Україну, Що вже на смерть засуджена, мабуть» [2, с. 51], «Не раз і смерть стрічаю наяву, / Але в душі любов до України / Ношу, неначе рану ножову» [2, с. 56], «І та весна, що прийде неомінно, / І ті колимські – в мріях – солов'ї, / –Усе мені нагадує її – / Мою забуту Богом Україну» [2, с. 25]. Феномен Батьківщини – України, у поезіях І. Гнатюка, слугує фундаментальним модусом, що систематизує екзистенцію.





Джерелом символіки поетичного полотна І. Гнатюка виступають також сторінки «Кобзаря». Зокрема, у вірші «Невольницька пісня» простежується інтертекстуальний зв'язок творчості поета-дисидента з лірикою Т. Шевченка: «У кожному звуці живе Україна – / Високі могили й широкі степи» [2, с. 27]. Макрообраз «Україна» доповнюється мікрообразами «високі могили», «широкі степи», що становлять композицію з типових форм увиразнення макрообразу, його концептуального наповнення та формують додаткову смислову канву тексту.

Образ *України* у творах митця тісно пов'язаний з образом *Бога*. Українське буття відображається як активне «поетичне» проживання в присутності Бога, в упованні та зверненні до нього. Бог, у ліриці І. Гнатюка постає, насамперед, як український Господь – творець і захисник українського світу та української присутності, та як важливий концепт-домінант. Про це свідчить розгалужена символіка біблійних страсних мотивів і образів, майстерно вплетених поетом у художню канву тексту. Такі образи відразу ідентифікуються як символи, однак творчо переосмислюються автором. Центральні образно-символічні елементи поезій: *чаша страждань*, *хрест*, *Голгофа*, *розп'яття* епатують багатоплановістю, наскрізністю, різноманітністю смислових відтінків: «Помолимося за нашу Україну / І *чашу мук* доп'ємо непоклінно, / Як той, що був розп'ятий на хресті» [2, с. 70]; «Вони в мені зрослися, як рамена / *Хреста*, – тепер же матері нема, – / На тім *хресті* залишилась у мене / Лиш Україна – страдниця німа» [2, с. 665].

У поетичних одкровеннях І. Гнатюка про свій життєвий шлях образ *хреста* тісно поєднується з мотивом страсної дороги, яка уособлює сакральний архетип та має інтертекстуальний відтінок: «...Вона сама взяла мене, й не диво, / Що *хресною* здавалася мені, – / Якби не воля Господа – можливо, / Сто раз я вже загинув би на ній, / І те, що я пройшов її щасливо, / Що під *хрестом* не впав на чужині, / Це провидіння долі, незбагненне, / Як і життя, призначене для мене» [2, с. 96]. Сакральний зміст вміщує поезія «Ті сни – не сни...» – проглядається прихований символ *хреста*, завуальований іншими символічними образами: «страсна ніч», «спокута», «біль». Описані образи символізують страждання, спокутування гріха, очищення совісті. Поезія має сповідальний характер і балансує на грані снів та реальності: «Ті сни – не сни: приховані кличі» [2, с. 85].

Образ-символ *Голгофа*, за словником символів В. Жайворонка, визначається як місце страти; символ найвищої самопожертви, тому шлях на муки й страждання задля якоїсь ідеї називають «шляхом на Голгофу» [3, с. 665]. Схожу думку розгортає І. Гнатюк у поезії «Голгофа»: «Така тяжка була мені дорога, / Як на *Голгофу* – згруджена й крута...» [2, с. 58].

Образ *розп'яття* зберігає в інтерпретації поета свій традиційно-сакральний колорит і, разом з тим, проймається новим змістом, віддзеркалює індивідуально-авторське сприйняття цього архетипу, символізуючи кульмінацію в непосильних стражданнях душі й тіла. Немов життєве кредо звучать рядки: «Така вже вдача – хай хоч розіпнуть, / Ні перед ким не стану на коліна, – / В мені усі нескорені живуть, / І кожний стукіт серця – Україна» [2, с. 714].





Варто зазначити, що у поетичній палітрі І. Гнатюка виразно проглядається античний образно-символічний концепт. На позначення античності у своїх творах поет використовує епітети, метафори, різноманітні лексико-стилістичні засоби: топоніми, антропоніми, етноніми. Проекція античної культури на творчий масив автора набуває своєрідної метаморфози та нового художнього оздоблення через розгалужену сітку образів, об'єднану загальною інтегральною семою «античний». До прикладу, вірш «Брюллов. Останній день Помпеї» наділений алюзіями, інтертекстуальністю, інтеграцією мистецтва у художні пласти поезії. Величне давньоримське місто Помпеї, яке одвічно асоціюється з полум'ям невоситимої стихії, автор зіставляє з Хіросімою – містом, що теж набуло символіки моторошної трагедії новітнього часу, пов'язаної із спустошливою силою «вогню». Вогонь – символ перетворення та переродження, руйнівної і водночас народжуючої сили, очищення від зла [4, с. 47]: «Від всяких вад очистив їх вогонь, / І нині ми німієм перед ними, – / Усі були красивими, либонь, / В останній день Помпеї-Хіросіми [1, с. 97]. Синкретизм мистецтв проявляється у вигляді триєднання: живопис – образ – слово, майстерно виведеного пером поета та оприявленого макрообразами Помпеї-Хіросіми, тотальної катастрофи, вогню.

Вірш «Мамина скриня» скомпонований майстерним нашаруванням античних, автентично-українських та східних мотивів, що розкривають мозаїчність символіки поетичної тканини, дозволяють розгледіти авторський, відмінний від інших, підхід до інтерпретації античності на власному літературному полотні. Привертає увагу використання фразеологізму «нитка Аріадни», що має античне походження та є інтертекстуальним елементом: «Все у тій скрині було чарівне: / Вельон, коралі, і пряжа, і рядна, – / Щось, мов сезам, чарувало мене, / Вводило в казку, як нить Аріадни» [2, с. 462].

Отже, образно-символічна парадигма лірики Івана Гнатюка багатогранна і багатовекторна. Творчій спадщині митця властивий культурний синкретизм, що увиразнюється поєднанням елементів різного походження. Діалог поета з культурними традиціями світу можна розглядати з позиції цілісності і єдності форми та змісту авторських творів.

### Література

1. Гнатюк І. Турбота : поезії. Київ : Радянський письменник, 1983. 106 с.
2. Гнатюк І. Хресна дорога : поетичні твори. Харків : Майдан, 2004. 820 с.
3. Жайворонок В. Знаки української етнокультури : словник-довідник. Київ : Довіра, 2006. 703 с.
4. Словник символів культури України / ред. В. Коцур та ін. 2-ге вид. Київ : Міленіум, 2002. 260 с.
5. Слюніна О. Українська література ХХ століття : навч.-метод. посіб. для студ. 1-го курсу, які навчаються за напрямом підготов. 6.020303 – Філологія (кредит.-модул. система). Харків : НУА, 2014. 156 с.







Ісаєв І. Р.

аспірант

Запорізький національний університет

Наук. кер.: Горбач Н. В., к. філол. н., доцент

## ОСОБЛИВОСТІ ІСТОРИЧНОГО НАРАТИВУ В РОМАНІ М. МАТІОС «БУКОВА ЗЕМЛЯ»

Значна частина творів доробку Марії Матіос відзначається використанням історичного фактажу. Насамперед це твори «буковинського циклу» – «Солодка Даруся», «Черевички Божої Матері», «Нація», «Майже ніколи не навпаки» та роман-панорама «Букова земля», що є об'єктом нашої розвідки. Історія Буковини – одна з центральних тем творчості М. Матіос. Така увага саме до цього регіону пояснюється залюбленістю авторки у свій рідний край та зацікавленістю його історією, історією свого роду, власним корінням та тожсамістю. Порівняно з названими вище творами роман «Букова земля» насичений більшою кількістю сюжетних ліній, персонажів, ширшою подієвістю та використанням історичних фактів. Останні письменниця майстерно поєднує з художнім домислом та вимислом, послуговується реальними документами або ж свідченнями людей. Як підсумок – у романі-панорамі «Букова земля» присутні риси художнього документалізму.

Серед творів, котрі ґрунтуються на використанні документальних джерел, можна виділити твори художньо-документальні (non-fiction) та художні історичні (historical fiction). Якщо перші «відрізняються від історичних жанрів, хронік, літописів, діаріушів, щоденників, мемуарів способом використання документальної бази, яка, не зазнаючи типізації та вимислів, закладає структурні підвалини твору, зосереджується на аналізі відповідно фіксованого матеріалу, що іноді компонується на засадах зіставлення й монтажу» [1, с. 294], то в основу других, навпаки, покладено вигадку, але фабула містить конкретні історичні події та особи. Роман «Букова земля» якраз і відзначається залученням історичного фактажу (використання і цитування документів, зокрема мемуарів) у сукупності з художнім домислом та вимислом.

Історія у творах М. Матіос зазвичай виступає тлом, на якому розвиваються долі людей, роду, певної регіональної чи національної спільноти. Одним із провідних мотивів творчості авторки є наголошування невід'ємності людини й історії та відбитках, які залишають історичні події на долі людини.

У романі-панорамі письменниця показує життя кількох поколінь упродовж 225 років і акцентує на важливості пам'ятання, адже в кожному персонажі глибоко закладена генетична пам'ять, яка здатна сповнитися незалежно від усвідомлення цього сповнення, тобто на рівні підсвідомости. Окрім того, що М. Матіос підкреслює значення історії в долі людини, вона вводить у текст уривки документів як підґрунтя, на основі якого творилися деякі епізоди роману. В одному з інтерв'ю письменниця говорить,





що «десятиліттями відчувала свій борг перед історією Буковини і тими подіями й людьми, які не ввійшли в наукові дискурси, або ж увійшли фрагментарно – короткими згадками» [3, с. 8].

Тривалий період замовчування в культурному, політичному, науковому дискурсах був зумовлений советською окупацією України, а з відродженням української незалежності виникла потреба проговорення й відновлення замовчуваного. Природно, що ця потреба реалізовувалася саме в літературі. Саме тому поєднання художності й документальності в романі «Букова земля» є наслідком необхідності розказати те, що намагалися стерти. М. Матіос не змогла віднайти в українській літературі «художнього осмислення появи німецьких колоній на Буковині, всіх отих Катарінендорфів, Айхенау та інших, а також їхній внесок у розвиток краю» [3, с. 8]. Виникла потреба «дуже скрупульозно дослідити історію Першої світової війни і участі в ній буковинців, зокрема історію добровольчого Гуцульського легіону, ... липневої 1941-го року єврейської масакри у Чернівцях та історії порятунку двадцяти тисяч бранців чернівецького гетто, ... повнокровної історії про повоєнний рух спротиву на Буковині» [3, с. 8] тощо. Пошук відповідей на ці питання спонукав авторку звертатися до архівних джерел, свідчень очевидців і їхніх нащадків, що позначилося на документалізмі роману.

Реальне історичне підґрунтя мають локальні історії, наприклад, Вижниці, Чернівців, Черемошного тощо. Історія хутора Сірук відтворюється через долі низки персонажів, серед яких є й Матіоси – предки письменниці. Авторка послуговувалася оповідками жителів Сірука та зошитом свого батька, у якому подано історію та власноруч складену карту присілка [див.: 2, с. 625]. Спираються на архівні документи історії шляхетних родів Буковини, що вплинули на розвиток краю, зокрема рід Васильків, представники якого є центральними персонажами упродовж усього твору. Роман насичений значною кількістю історичних осіб, окрім Васильків це Герда Вальде, Рудольф Вагнер, Фріц Шелльгорн, Ольга Кобилянська, Пауль Целан та ін. Авторкою було простежено долі української майстрині Анни Василящук, провідника ОУН Буковини в 1945–1950 роках Василя Савчака, уривки щоденника якого цитуються в тексті [див.: 2, с. 877]. М. Матіос було віднайдено лист письменника Осипа Маковея до депутата Василька часів Першої світової й уперше опубліковано саме в романі [див.: 2, с. 312]. Лист не лише виконує важливе смислове навантаження у творі, але й є актуальним за своїм змістом для сьогодення. Під час написання роману авторка працювала з документами в зарубіжних та українських архівах, з родинними матеріалами й усноісторичними джерелами.

Отже, в романі «Букова земля» М. Матіос органічно поєднує художність та риси документалізму, які роблять твір «об'ємнішим» завдяки реальному історичному підґрунтю. Документи й історії є своєрідними провідниками для читача, спонукаючи його дізнатися більше про конкретну особу чи подію. Роман актуалізує потребу в осмисленні власної історії та необхідності





пам'ятати, що й підкреслила письменниця, обравши часовий проміжок від XVIII століття до сучасності й провівши крізь увесь твір проблему генетичного, культурного, національного успадкування.

#### Література

1. Літературознавча енциклопедія : у 2 т. / авт.-уклад. Ю. Ковалів. Київ : Академія, 2007. Т. 1. : А–Л. 608 с.
2. Матіос М. Букова земля. Роман-панорама завдовжки у 225 років. Київ : А-БА-БА-ГА-ЛА-МА-ГА, 2019. 928 с.
3. Сага про буковинців [інтерв'ю з М. Матіос, спілкувалася Л. Черняк]. *Слово Просвіти*. 2020. № 33. С. 8–9.





Карабута В. Д.  
учениця 10 класу  
Конєва М. І.  
учитель

Запорізька гімназія № 107 Запорізької міської ради Запорізької області  
Наук. кер. : Кравченко В. О., к. філол. н., професор  
Запорізький національний університет

## ТИПОЛОГІЯ ОБРАЗУ ВІЙНИ У КНИЗІ Д. БУРОЇ, Є. ПОДОБНОЇ «ЛЮТИЙ ЛЮТИЙ 2022. СВІДЧЕННЯ ПРО ПЕРШІ ДНІ ВТОРГНЕННЯ»

У творчості сучасних українських письменників тема війни посідає окремішне місце. У 2014–2018 роках розпочали зринати призабуті терміни «воєнна проза», «окопна проза», «комбатантська проза», «лейтенантська література». Сьогодні тема війни займає чільне місце в літературі, а літературознавці виявляють увагу до воєнної прози. Найгрунтовнішими дослідженнями є роботи Н. Герасименко, Н. Головченко, Я. Кулінської, В. Матвієнко, Я. Поліщука, О. Пухонської, М. Рябченко, С. Філоненко та ін.

Мета нашого дослідження – схарактеризувати образ війни у книзі Д. Бурої та Є. Подобної «Лютий лютий 2022. Свідчення про перші дні вторгнення».

Тексти, зібрані під спільним заголовком «свідчення», складаються з безпосередніх спогадів авторок, очевидців і доповнюються дописами з соцмережі «Фейсбук». Очевидці подій розповідають про перші враження, стан і спостереження за іншими людьми. Кожна історія розпочинається назвою міста та короткою довідкою про події перших днів війни. Назви історій виконано різними шрифтами чи курсивом задля уточнення інформації для читачів. Наприклад: *«КИЇВ Перші вибухи мешканці Києва почули близько 5 ранку. Вперше в історії столиці кияни використовують станції метрополітену як укриття від бомб та ракет»* [1, с. 67]. У книзі спогадів очевидців показано, що війна здатна поставати в різних образах.

Образ того, як війна «...знецінює значення дому» розкривається в історії Анастасії. У 2014 році вона була вимушена переїхати з Луганська в безпечніший куточок України. Війна для Анастасії, очевидно, асоціюється зі словами «безвихідь», бо «...тоді мене вигнали з мого Луганська і я втратила все» [1, с. 10]. Війна дає вповні зрозуміти справжнє відчуття домівки. Дім для людини – це не лише затишне місце, а й прихисток від ворожого ока. Для Анастасії втеча з дому у 2014 році змістила всі координати дому як місця захисту від злих сил на місце, яке необхідно покинути, аби зберегти життя. Вона розуміє, що «...не готова вдруге дозволити їм вигнати мене з дому. Я не військова, моя зброя – слово» [1, с. 12].

Образ війни «...породжує тривогу» розгортається в історії Євгенії. Дівчина зізнається, що почуття тривоги тримало її в постійній напрузі та мобільності. Однак із часом подумки вимальовувалася фобія, пов'язана з босими ногами під час лунання повітряної тривоги: «...я боялася, що під час





якоїсь тривоги я буду боса і не встигну взутися ... і так і сталося... дуже незатишно в броніку з автоматом і без взуття» [1, с. 70].

Як влучно зазначила Н. Герасименко, новий герой воєнної прози «...готовий брати відповідальність на себе, спершу – за своє життя, а потім – і за життя країни» [2, с. 59]. Таким героєм для Охтирки є мер міста Павло Кузьменко, у минулому лікар-хірург-травматолог («Охтирка»). За день із моменту вторгнення ворога до міста він змінив костюм мера на халат хірурга та пішов оперувати поранених людей. У його свідченнях війна набуває образу «кровожерної химери», яка поглинає життя людей: «...зараз – майже кожного дня. І це не по одній людині ховають. Раніше я не бачив стільки горя, а зараз бачу кожного дня» [1, с. 46].

У нарації Євгенії Закревської з історії «Київ», адвоката справ родин Небесної Сотні, які були пов'язані з окупацією Криму та Донбасу, простежується образ відчайдушної жінки-воїна: «...я пішла в штаб нашої тероборони. У той же день уклала контракт з підрозділом територіальної оборони і отримала зброю» [1, с. 68]. Спостерігаємо, що навіть в умовах повномасштабного вторгнення жінки прагнуть ризикувати власним життям, заради збереження десятків, сотень, тисяч інших.

Крім негативного, війна має інший образ, притаманний лише їй. Окреслюємо образ війни, який «...стимулює нетипову діяльність у людей». В історії «Херсон» оповідачкою є місцева жителька Ірина. У перші дні війни вона вирішує, що залишиться в Херсоні допомагати людям, рятувати їх. З цією метою жінка знаходить для людей ліки, оголошує про збір коштів на ліки в соцмережах, а згодом долучається до організації місць для людей із окупованих територій, які прибували до міста з Антонівки.

Для людини здобути, побудувати, придбати власний дім – це є завершенням її шляху і місцем спокою. Більшість українців у перші дні повномасштабного вторгнення не розривали свого зв'язку з домом. Телеведуча Лена Чиченіна в історії «Буча» зізнається, що ототожнює себе з домівкою: «...у мене дуже сильне відчуття дому. Я дуже сильно люблю Бучу. Я думала – чого я їхатиму. Ну і, все ж таки, до кінця не розуміла масштабів того, що відбувалося» [1, с. 113].

У розповіді Афіни («Маріуполь») простежується концепт «дому». Матері Афіни 83 роки і вона навідріз відмовлялася їхати з домівки: «Це мій дім! Я нікуди не поїду!» [1, с. 22]. Її внутрішнє відчуття дому суперечить ситуації та жахливим проявам реального світу. Війна змушує віднаходити порятунок у дорозі, вирушаючи з домівки, людина інтуїтивно не прощається з рідним порогом.

Отже, у книзі Д. Бурої, Є. Подобної «Лютий лютий 2022. Свідчення про перші дні вторгнення» зібрано різнотипні образи війни, які відбивають багатогранність цього історико-соціального феномену.

### Література

1. Бура Д., Подобна Є. Лютий лютий 2022. Свідчення про перші дні вторгнення. Харків : Фоліо, 2022. 189 с.
2. Герасименко Н. Новий герой сучасної воєнної прози (на матеріалі книжок про Майдан та війну на Донбасі). *Слово і час*. 2020. № 2(710). С. 55–67.







Кисла О. М.

викладач

Шостка М. М.

викладач

ВСП «Ніжинський фаховий коледж НУБіП України»

**ФОРМУВАННЯ СТІЙКОГО ІНТЕРЕСУ  
ДО ДИСЦИПЛІН ГУМАНІТАРНОГО ЦИКЛУ  
У СТУДЕНТІВ АГРОТЕХНІЧНИХ ЗАКЛАДІВ ОСВІТИ  
В УМОВАХ ДИСТАНЦІЙНОГО НАВЧАННЯ**

На сучасному етапі розбудови незалежної, демократичної, правової Української держави нагальною справою української спільноти виступає проблема виховання нового покоління. Перегляд і переосмислення світоглядних орієнтацій, значні втрати духовних цінностей у суспільстві вимагають удосконалення шляхів і методів формування у студентської молоді якісно нового мислення та високого рівня національної самосвідомості.

Для успішного вирішення цих завдань вища школа України покликана створювати необхідні умови формування професійно і соціально компетентної особистості.

Якщо ж говорити про дисципліни гуманітарного циклу, то саме перед ними стоїть завдання не лише надати студентам певного обсягу знань, а й прилучити їх до здобутків національної та світової культури, сформувати в них національний світогляд та відповідні моральні принципи. Мета гуманітарних дисциплін полягає не в спробі просвітити спеціаліста природничої чи технічної галузей, а в створенні в підсумку передумов для гуманітаризації його майбутньої професійної діяльності.

Викладачам гуманітарних дисциплін, зокрема української літератури та мови, агротехнічних закладів освіти необхідно зважено підходити до вибору методів, методичних прийомів та форм роботи на заняттях, особливо в умовах дистанційного навчання, щоб зацікавити дисциплінами гуманітарного циклу, адже їх студенти, готуючись вступати до аграрного закладу освіти, перевагу віддавали негуманітарним предметам.

За час карантинних обмежень та період воєнного стану, які вимагають переважно дистанційного навчання, ми визначилися з технологічними платформами для спілкування, переважно використовуємо, звичайно, Zoom, тому що без активного спілкування заняття з літератури чи мови відбуватися не може. Працюючи в Zoom використовуємо традиційні, випробувані часом і досвідом, а також новітні, інтерактивні методи, серед яких «Вірю – не вірю», «Упізнай мене!», «Займи позицію», «Незакінчене речення», «Мозковий штурм». Також для інтернет-спілкування користуємося програмою Viber, де розміщуються домашні завдання, додаткові матеріали для підготовки до занять.





Окремої уваги заслуговує платформа Moodle, яка функціонує в коледжі й надає доступ до використання великої кількості навчального матеріалу для освітньої взаємодії викладача та студентів. На цій платформі подано інформацію в різних форматах: лекції, практичні заняття, відеоматеріали, презентації, посилання на відео та текстові матеріали, зібрано електронну бібліотеку з дисципліни. Згадана платформа допомагає здійснювати опитування й онлайн-тестування студентів, проводити дискусійні форуми, вести журнал оцінювання тощо.

На заняттях з української літератури та мови активно користуємося такою платформою, як YouTube, особливо, коли починаємо вивчати новий матеріал, зокрема, знайомлячись із письменником, переглядаємо документальні відеоматеріали, слухаємо цікаву інформацію про його біографію та творчість.

Часто на заняттях як онлайн, так і офлайн використовуємо Microsoft PowerPoint для створення презентацій, які допомагають краще сприймати й засвоювати матеріал. Іноколи студенти як домашнє завдання готують презентації та разом із викладачем подають одногрупникам нову тему.

Матеріали, розміщені на освітніх проєктах «На урок», «Всеосвіта», «Всеукраїнська школа онлайн», розширюють і доповнюють можливості викладача на занятті.

Гарний ефект дає проведення інтегрованих занять; різноманітних творчих робіт; занять-екскурсії літературними місцями, у тому числі онлайн; нестандартних семінарських занять.

Викликають у студентів неабиякий інтерес тематичні тижні; конференції із подальшим укладанням збірників тез; літературні вечори.

Отже, використання згаданих технологій на заняттях та в позааудиторний час робить навчання більш захоплюючим і змістовним, допомагає залучити до роботи якнайбільше студентів, створює умови для розвитку й самореалізації особистості, впливає на досягнення такого результату навчання, як компетентність, формує в студентів стійкий інтерес до дисциплін гуманітарного циклу.

### Література

1. Васильєва Н. Застосування інтерактивних методів навчання на уроках предметів гуманітарного циклу. *Управління школою*. 2005. № 34. С. 18–22.
2. Гейко І. Використання інтерактивних форм і методів навчання. З досвіду роботи. *Тема*. 2004. № 3/4. С. 229–232.
3. Дидактичні ігри на уроках української літератури. URL: <http://surl.li/exikh>
4. Інформаційні технології і засоби навчання. URL: <file:///C:/Users/User/Desktop/716-Article%20Text-2389-1-10-20121108.pdf>





Клевцова Н. В.

аспірантка

Дніпровська академія неперервної освіти

Клевцова А. К.

студентка 3 курсу

Кам'янський музичний коледж імені Мирослава Скорика

Наук. кер.: Романенко К. М., д. наук з держ. управління, доцент

Дніпровська академія неперервної освіти

## **АРХІТЕКТУРНІ СПОРУДИ ЯК ХУДОЖНІ АРХЕТИПИ У ТВОРАХ В. ГЮГО «СОБОР ПАРИЗЬКОЇ БОГОМАТЕРІ» ТА О. ГОНЧАРА «СОБОР»: ЛІТЕРАТУРНА ЗНАЧУЩІСТЬ**

*Кілька століть тому зник з-поміж живих людей той, що накреслив на стіні це слово; у свою чергу, зникло зі стіни собору і саме слово; можливо, скоро зникне з лиця землі і сам собор.*

*В. Гюго.*

Термін «художній архетип» на сьогоднішній день відіграє значну роль під час аналізу літератури. За його допомогою ми можемо виділити основні елементи твору, образи, що складаються з певних рис та ознак і є втіленнями людського досвіду. Якщо брати до уваги загальне визначення такого поняття, як «архетип», можна сказати, що це – шаблон сюжету, літературного героя тощо. Також архетипом може виступати архітектурна споруда. У такому випадку вона займає визначне місце у творі, є одним із найважливіших символів, на фоні якого розвиваються події та сюжетні лінії персонажів.

Наприклад, таким архітектурним значним символом можна вважати собор у творі В. Гюго «Собор Паризької Богоматері». Дія роману розгортається в Парижі 1482 року і під час читання ми спостерігаємо за історією Есмеральди, Квазімодо й Клода Фролло. Сюжет розкривається на фоні головного образу, собору Паризької Богоматері, монументальної споруди, що відіграє символічну роль. Усі персонажі так чи інакше мають відношення до собору, вони спостерігають за ним, переймаються, живуть і працюють. Усі дороги, сплітаючись і перетворюючись на мереживо, знову повертаються до нетлінного образу. Врешті-решт, ми можемо сказати, що собор є головним образом у творі, справжнім художнім архетипом, що утворений на основі людського досвіду, вражень, асоціацій і характерних рис.

Завдяки тому, що В. Гюго виділив основне місце в романі собору й підкреслив його змучений стан, почалася реставрація. Таким чином, письменник зміг покращити стан споруди і наголосити: собор є притулком для знедолених душ.





Також художнім архетипом є старий собор у Зачіплянці, описаний Олесем Гончарем у романі «Собор». Твір розповідає про післявоєнне життя, герої стикаються з різними проблемами, однією з яких є чистота душі. «Собори душ своїх бережіть, друзі... Собори душ!..» – наголошує автор. Роман не лише проілюструє історії різних людей, але й відтворює боротьбу героїв за моральні цінності, національну єдність, збереження пам'яті. Тут також центральним образом виступає собор. Ми можемо чітко розмежувати персонажів за основною якістю – чистотою серця: ті герої, що належать до світлої сторони борються за спасіння собору. Це можна порівняти з самовідданістю Гюго, його прагненням осмислити проблему зруйнування священного місця, показати, що собор – не лише будівля, але й місце для очищення душі. Роман О. Гончара «Собор» представляє молоде тогочасне покоління українців, що були готові боротися за спадщину предків, працювати і розвиватися.

Літературна значущість таких творів полягає не лише в описі соборів, вона криється й у вкладенні додаткових сенсів. В. Гюго і О. Гончар використали схожий художній архетип для зображення, схоже мислення у висвітленні цінності будівлі.

Основними завданнями, які перед собою ставили письменники, є дати читачу можливість усвідомити важливість соборів. Вони височіють над землею, як хранителі нашої духовності, і ми йдемо до них, щоб очистити серця і душі. І просто бути людьми.

Не дарма ж, досліджуючи собор, В. Гюго побачив на стіні башти слово, що з грецької переводиться, як «доля». Те саме слово, що може стертися зі стіни, але ніколи – зі шляху кожного з нас.

### Література

1. Архетипы персонажей в литературе. URL: <https://blog.selfpub.ru/arhetipy>
2. Гюго В. Собор Паризької Богоматері. URL: <https://www.ukrlib.com.ua/styslo-zl/printit.php?tid=5587>
3. Аналіз твору «Собор» О. Гончара. URL: <http://surl.li/fbkbd>





Клінчева О. О.  
учениця 11-Б класу  
Науковий ліцей Хортицької національної академії (м. Запоріжжя)  
Наук. кер.: Рибак К. Б., доктор філософії

## ІНТЕРМЕДІАЛЬНІ ПРИНЦИПИ В ТРАГІКОМЕДІЇ І. КАРПЕНКА-КАРОГО «МАРТИН БОРУЛЯ»

На сучасному етапі розвитку літературознавства актуально звучить проблема міжтекстової та міжмистецької взаємодії у сфері художнього дискурсу, що становить основу інтертекстуальних та інтермедіальних досліджень. Набуває особливої актуальності ідея синтезу мистецтв, що «належить до одного з найяскравіших проявів культури, сутність якого полягає у прагненні майстрів різних видів мистецтв створити на основі синестезії складну, цілісну структуру» [1, с. 7].

Проблема міжмистецьких зв'язків ставала об'єктом досліджень багатьох науковців, а саме: Т. Адорно, К. Брауна, Р. Вагнера, В. Ванслова, Б. Галєєва, Т. Еліота, М. Кагана, С. Махліної, Й. Мюллера, З. Старкової, Г. Степанова, І. Франка, Й. Хельбіга та інших.

Художній твір взаємодіє із різними видами мистецтва, може бути об'єктом для іншого жанру чи сам використовує засоби музики, живопису, кіно тощо. Засоби кінематографу мають обмежені можливості в порівнянні з творчою уявою письменника, тому деякі творчі задуми реалізувати важче.

Актуальним для вивчення проблем інтермедіальності залишається трагікомедія «Мартин Боруля» І. Карпенка-Карого. Результатом взаємодії кіномистецтва та літератури стала екранізація «Мартин Боруля» однойменного твору Олексія Швачка, Гната Юри. Текст трагікомедії поділений на 5 дій, фільм триває 1 год. 35 хв.

Трагікомедія має низку інтермедіальних рис. Зокрема репліки, які допомагають описати картину того, що відбувається, як виглядають персонажі, інтер'єр, предмети побуту. Кінематограф у свою чергу інтерпретує літературний текст власними засобами та специфічними можливостями. Це спричинює невідповідність художнього тексту та фільму.

Кінорежисери можуть брати літературу як матеріал для ідей або повністю ілюструвати текст письменника, що багато в чому залежить від задуму та виду такої форми візуалізації тексту, вказуючи різновид такої екранізації.

На початку фільму вказано автора «І. Тобілевич / Карпенко-Карий» та назву «Мартин Боруля». Далі вказівка: «Вистава Київського Державного ордена Леніна Академічного українського драматичного театру ім. І. Франка» [3, 0:00:01– 0:00:12].

Поданий також перелік спеціалістів, залучених до створення фільму, серед яких: режисер, дійові особи та виконавці, оператори, звукооператор,







художник, директор картини [3, 0:00:12–0:00:37]. Примітно, що не вказано сценаристів. Отже, можемо припустити, що текст І. Карпенка-Карого слугував сценарієм до відеороботи.

Аналіз візуального відтворення тексту свідчить про інтермедіальну взаємодію та специфіку кожного виду мистецтва. Переглянувши фільм та порівнявши його з трагікомедією, виявлено певні відмінні та спільні риси. Подамо деякі з них. Наприклад, письмо відтворює особливості мовлення, зокрема написання російських слів українськими буквами, у фільмі ж фрази звучать як російські.

Дуже часто сцени трагікомедії та фільму не співпадають. Так, перша картина у фільмі починається з того, що Боруля на вулиці читає документ, а у тексті І. Карпенка-Карого – після того, як Боруля зайшов до хати. Або ж у відеофрагменті [3, 27:32–27:42] Мартин сам із собою розмовляє та згодом кидає на підлогу Трохима [3, 28:29–28:35], чого у книзі немає. Також не екранізований момент душевних терзань Мартина, що є в комедії. Порівняльний аналіз дії четвертої вказує, що діалог між Омельком і Трохимом у фільмі відбувається на дворі за цигарками [3, 51:44–54:17], коли ж у комедії в хаті. Чи, наприклад, Марися кидає приставучого Націєвського на підлогу [3, 1:05:45], цей момент відсутній у тексті.

Багато реплік вилучено. Зокрема при читанні Трандалієвим документа були випущені фрази: «Согласно 61 ст[атьи] IX тома Свода законов о состояниях, издания 1857 года...» [2], «...по определению сего собрания, состоявшемся 14 декабря 1801 года...» [2].

Деякі фрази видозмінені. Так, речення «Будемо апелювать» у фільмі прозвучало інакше: «Подамо встречний иск» [2]. Також випущено певні розповіді Трандалієва та дії з іншими героями. Приміром, у комедії Боруля й Трандалієв чоломкаються і цілуються, а у фільмі цей момент пропущено.

Друга ява закінчується словами: «Якщо буде нове діло, то дайте звістку, я приїду; а може, й сам заверну» [2], тоді як у фільмі Боруля дає ще бочку «чогось» Трандалієву.

У діалогах можна помітити, що у фільмі дещо змінені слова або взагалі не використані.

Щодо героїв варто зауважити, що через чорно-білу палітру фільму важко порівняти описи героїв з їх екранною візуалізацією. Однак фасон одягу Націєвського не схожий до детального опису в тексті: «Націєвський, одягнений у сюртук з куцими полами. Рукава з буфами, коло плечей ужчі, а біля руки ширші. Штани широкі, трубою, коло чобота зовсім узенькі. Жилетка червона, двобортна, без манишки, з мідними пугвицями, шия пов'язана чорним шовковим платком» [2]. Також у багатьох моментах перероблені декорації, що не співпадає із описом І. Карпенка-Карого.

Спільного між твором та фільмом багато, оскільки у візуалізованій мистецькій роботі дуже вдало переданий характер персонажів, їхні переживання та пріоритети.





Отже, при порівнянні творів кіномистецтва та літератури, слід відзначити, що попри схожість сюжетів, є чимало розбіжностей у подачі художнього тексту І. Карпенка-Карого та її екранізації Олексія Швачка та Гната Юри.

Аналіз принципів інтермедіальності у творі І. Карпенка-Карого свідчить про широкі можливості літератури та відкритість для зв'язку іншими видами мистецтва.

### **Література**

1. Берестовская Д., Шевчук В. Синтез искусств в художественной культуре. Симферополь : ИТ: «АРИАЛ», 2010. 230 с.
2. Карпенко-Карий І. Мартин Боруля. URL: <http://surl.li/dfloz>
3. Фільм «Мартин Боруля». URL: <http://surl.li/fcgb>





Козак М. І.  
студентка 3 курсу  
Запорізький національний університет  
Наук. кер.: Доброскок С. О., к. філол. н., доцент

## ПОРТРЕТ ЯК ЗАСІБ ХАРАКТЕРОТВОРЕННЯ ЖІНОЧИХ ОБРАЗІВ РОМАНУ В. ЛИСА «СТОЛІТТЯ ЯКОВА»

Невід'ємним складником дослідження художньої прози є аналіз засобів розкриття характерів образів-персонажів, серед яких чи не найвищу позицію займає портрет. Його використання у творі виконує ряд домінуючих естетичних функцій: «з одного боку, він характеризує конкретного героя, допомагаючи розкривати його особистість у певному соціумі, створюючи його образ, а з іншого боку, моделює його з точки зору морально-етичних категорій» [1, с. 22–23]. Портретна характеристика персонажа – структура, формування якої залежить від мистецького стилю автора, його світоглядних та ідейних переконань. З огляду на це потребує аналізу й роман Володимира Лиса «Століття Якова», жіноче портретотворення якого раніше не привертало увагу літературознавців, що й зумовлює актуальність дослідження.

Користуючись класифікацією портретів за розташуванням характеристик у тексті поділяємо їх на: неконцентрований (Оленка, Ольга, Параска – матір Якова, Вікторія, Нілка, Зося, Параскева – донька Зосі та Гандзя), концентрований (Христофорівна, Світлана, Тереза) та окремо виводимо такі портрети, як Ярина Федотиха, Урсула, Майя, Елінка – служниця та ін., адже вони дають лише приблизне розуміння про окремі риси портретної характеристики героїнь у дії.

Вибудовуючи портрет Зоф'ї М'ялковської, автор зображає його чи не найширше. Портрет Зосі складається з цілої низки структурних елементів: її обличчя, погляд та колір очей, волосся, зачіска, особливості статури й тіла, її запах, її вишуканий одяг, аксесуари, макіяж та манікюр, а також її голос, міміка, жести, манера рухатися та деякі інші елементи. Деталь, на якій письменник, без сумніву, акцентує увагу в цьому портреті – це очі героїні. Вперше автор змальовує їх живописно, порівнюючи з елементами природи – двома блискучими ставочками, що говорять про величезну глибину її погляду. Очі героїні стали основною художньою деталлю її портрету, оскільки очі – дзеркало душі, один із найдавніших сигналів про стан внутрішнього світу людини. Вони стали виразником емоцій Зосі, її переживань і прихованих страждань. Переживши багато горя та нещастя, побачивши війну та несправедливість влади до людей, «її зеленкуваті очі були не тільки заплаканими, але й страшенно стомленими» [3, с. 157]. Символічним у цьому випадку є й їх колір. В. Лис порівнює цей зеленкуватий колір із кольором молоденьких морських водоростей, а також із кольором нестиглої сливи, що увиразнює зв'язок очей Зосі з природою. Енциклопедичний словник





символів розкриває зміст цього кольору так: це «символ природи; молодості; плодючості полів; краси і радості; ствердження життя; з іншого боку – символ депресії, інертності, байдужості і смерті» [2, с. 284]. Це двозначне розуміння кольору яскраво виявлене на прикладі портрету Зосі: від молодої та вродливої шляхтянки-куртизанки, він еволюціонує до простої зовні української селянки, але з непростою долею та складними випробуваннями, в кінці яких – смерть. Саме в цих зеленкуватих очах героїні показана вся її надприродна мужність та сила, відвага та стійкість, однак водночас показана і її ніжність, слабкість характеру, а, може, навіть її сексуальність. Адже не дарма автор звертає нашу увагу й на те, що такого ж зеленкуватого кольору були й очі Параски – доньки героїні. Саме очі Зосі вперше привабили Якова, а далі до тих же очей, тільки вже в обличчі дитини-підлітка, він знову відчув короткочасний, тваринний потяг як чоловіка до жінки: «Бо любив дедалі дужче старшу дочку. Дивною любов'ю любив, аж сам того лякався. Чим далі, тим дужче – в міру того як росла, випиналася, виструнчувалася Парасочка, як росли горбики грудей, випружнювалися й вабили до себе, як наливалися зеленкуватістю очі, великі й виразні, аж до болю, до щему в грудях, знайомого по Зосиних очах. І в якусь мить зловив себе Яків на думці – хочеться йому свою нерідну дочку як жінку мати. Під собою мати, а може, й до дерева притуливши» [3, с. 179].

Описуючи зовнішні дані шляхтянки, В. Лис звертає увагу й на інтимні подробиці її тіла, на становлення її сексуальності, на любов та ненависть Зосі до самої себе, яку дівчина відчула ще підлітком: «Мої прекрасні ніжки, мої чудові ручки, мій чудовий животик, – вона промовляла ці відлуння маминих слів... «Дитина-жінка» – то була Зося-підліток. Старанно обходила кущі й дерева, не підпускала до себе котів і собак, які могли осквернити своїм доторком її чудесне тіло. Коли в неї між найкращими в світі ніжками стало рости волосся, Зося уявила собі, що то твориться гніздо для прекрасної райської пташки, котра прилетить і неодмінно там поселиться. А яким святом став початок росту маленьких білосніжних горбиків калачиків вище живота. На той час Зося вже знала про кохання, про те, що грубі тваринні створіння – чоловіки – прагнуть заволодіти неземними істотами, якими були жінки. Вона боялася цього і... І прагла...» [3, с. 118]. Така самозакоханість (інколи навіть нарцисизм) Зосі були наслідком її виховання в родині польської шляхти. Вона доглядала за собою, була витонченою та стрункою з довгими ніжками й, що помітно, у творі її одяг ніколи не повторювався, був вишуканим та стильним за мірками ХХ століття.

Портрет Зосі оприкетнений ще однією важливою деталлю – руки шляхтянки. Дівчина походила з аристократичного роду, звикла носити рукавички, які, окрім естетичної, повсякчас виконували ще й захисну функцію. Руки Зосі проходять еволюцію, як і весь її портрет. Опинившись у селі, вони зазнали тяжкої роботи і це були вже не ті «колишні, білі, пещені, з довгими тонкими пальцями», а «порепані, у землі, у гноєві» руки [3, с. 139].





Дещо по-іншому змальовано Уляну – перше кохання Якова. Її портретна характеристика, подана автором у романі, є не менш розлогою та динамічною, оскільки відтворює як риси зовнішнього так і внутрішнього світу героїні. Вираз обличчя, очей, одяг, аксесуари, волосся, статура, рухи тіла, голос, посмішка, міміка та жести – все це виразники портретотворення Улянки. Зустрічаючись із цим образом вперше, читач бачить перед собою юну шістнадцятирічну дівчину, яку автор порівнює з молоденькою вишенькою і ялинкою водночас, що скоріш за все свідчить про вроду та зріст дівчини. Та якщо заглибитись у символічний зміст цих дерев, то перше – «символ України, рідної землі; матері; дівчини нареченої» [2, с. 117], а друге – «символ хоробрості, сміливості, підняття стану духу, вірності, безсмертя та вічної молодості, довголіття, гордовитості...» [2, с. 898]. Дійсно, як тая вишенька Улянка трималась рідної землі та батьківського дому: «...вона може жити тільки в Загоренах і не деінде. Відрізати себе, як скибку од родини, безрідною стати – не для неї...» [3, с. 28] і як тая ялинка Улянка прожила довгий вік, сміливо йдучи по життю, попри усі негаразди.

Глибше проникнення у характер портрету відбувається і за допомогою живої мови виразних очей героїні. Їх опис опосередкований, зі слів Якова, «Очі неїни паволокою-туманцем зтягнуті, пропікали наскрізь і зразу за віями ховалися од sweї допитливості дівочої» [3, с. 26]. Улянині очі мають символічний зміст, адже автор неодноразово зосереджує нашу увагу на такому природному явищі, як туман, і саме його ми бачимо в очах дівчини. Ці очі – привабливі, як у випадку з Зосою, Яків вдивляється в них, вони тягнуть його за собою, в них він намагається прочитати те, що не можливо вимовити словами.

Еволюція портрету Уляни є помітною, адже з роками, в силу фізіології та біології людини, а також зважаючи на всі соціально-історичні умови, що склалися у ХХ столітті, – вона змінилася. Від молодої, стрункої з довгою косою та засоромленим поглядом дівчини тепер залишилась тільки «стара і вже трохи згорблена жінка, зодягнута в чорну спідницю і жіночу маринарку» [3, с. 221], жінка з сивим волоссям, яке тепер схоже на полин, жінка з «висушеними та поораними руками», проте з бісиками в очах, хоч вицвілих і постарілих.

Розглянемо ще один цікавий образ з погляду його портретної характеристики, – образ сучасної міської дівчини-приблуди, яка опиняється в Загоренах в будинку столітнього Якова – Оленки. Фактично ми знайомимося з нею вже в експозиції твору. Яків зустрічає на своєму городі «невисоке, худе, як трясця, дівча» [3, с. 15], яке трощить його мак. Далі портретна характеристика Альони в романі поглиблюється та розширюється. Поступово В. Лис відкриває завісу й внутрішнього світу героїні. Портрет Оленки відмінний від попередніх тим, що вона – дівчина нового покоління й зображена автором як персонаж ХХІ століття. Її одяг – це вже не довга спідниця чи хустка на голові, а легке платтячко, що оголює «худі, землисто-жовті ноги» [3, с. 16].







Яків Платонович порівнює це дівча з метеликом, адже як і метелик, Оленка – це барвиста особистість, портрет якої в загальному складають такі елементи як: обличчя, очі та погляд, статура, зріст, одяг, голос, міміка, жести, а також рухи тіла.

Отже, В. Лис, зважаючи на свій письменницький досвід, за допомогою низки різних портретних деталей створив багатогранні художні образи-характери жіночої статі. Автор зміг відтворити всю динаміку почуттєвого світу персонажів, заклавши символічний зміст у їх зовнішні дані, що дало змогу отримати загальне уявлення про жіноче портретотворення роману.

### Література

1. Галич А. Портрет у мемуарному та біографічному дискурсах: семантика, структура, модифікації : монографія. Старобільськ : Вид-во ДЗ «Луганський національний університет імені Тараса Шевченка», 2017. 449 с.
2. Енциклопедичний словник символів культури України / за заг. ред. В. Коцура, О. Потапенка, В. Куйбіди. Корсунь-Шевченківський : ФОП Гаврищенко В., 2015. 912 с.
3. Лис В. Століття Якова : роман / передм. О. Забужко. Харків : Клуб Сімейного Дозвілля, 2019. 240 с.





Котенко А. М.  
студентка 3 курсу  
Запорізький національний університет  
Наук. кер.: Курилова Ю. Р., к. філол. н., доцент

## АРХЕТИП ПОПЕЛЮШКИ В РОМАНІ П. ЯЦЕНКА «ДЕРЕВО БОДХІ»: ГЕНДЕРНІ АСПЕКТИ

Проблематика жіночої суб'єктивності досить активно ввійшла в літературу 1990-х. Досліджували її насамперед через перспективу прози, написаної жінками-авторами (одна із перших масштабних робіт – дослідження С. Філоненко [4]). Це було пов'язано із формуванням вітчизняної феміністичної критики, а також появою великої кількості текстів, які б транслиували новий образ жінки. Сучасні твори української літератури засвідчують спроби авторів-чоловіків осмислити специфіку жіночої психології в контексті рівноправ'я й гендерної збалансованості. Серед них – роман П. Яценка «Дерево бодхі», у якому знаходимо оригінальну інтерпретацію літературного архетипу Попелюшки.

Традиційно архетип Попелюшки акумулює певний життєвий сценарій, відповідно до якого суспільство звикло вимірювати рівень жіночого щастя й успіху, а також рекомендувати жінці застосовувати певні стратегії для досягнення його. Проте, на думку К. Яковенко, архаїчні образи через соціальну трансформацію набувають нових смислів і образ Попелюшки пройшов через подвійну зміну, набувши негативного забарвлення [5, с. 90]. Із цією дослідницею солідарна О. Калинюшко, яка вважає, що «архетип сучасної попелюшки різниться від свого праобразу» у зв'язку з «поступовою деформацією гендерних ролей у суспільстві» [1, с. 39]. Щоб узгодити різноспрямовані трактування цього образу, варто зробити акцент на тому, що архетип має здатність варіюватися, реалізуючись у конкретній сюжетній побудові або складаючи змістовне ядро певного образу. Казка про Попелюшку – це насамперед сюжет про еволюцію жінки, її розвиток й отримання нового статусу.

Дослідники творчості П. Яценка вже відзначали його здатність оригінально підходити до вирішення естетичних задач. Так, Я. Кравченко характеризує його стратегію деконструкції традиційних уявлень про біографію і творчість І. Нечуя-Левицького [2], Ю. Курилова звернула увагу на неординарність художнього мислення й нетиповий жіночий образ [3]. Цікаво розглядати специфіку моделювання жіночого образу з перспективи чоловічого бачення – ці аспекти поки що детально не проаналізовані у творах П. Яценка.

Основну увагу в романі в цьому відношенні привертають лексеми Принц, Попелюшка, які автор активно використовує ближче до кульмінаційної точки сюжету. Дещо експлуатується тема «заморського принця», адже головна героїня набуває цього статусу в уяві колег і знайомих через свою авантюру з іноземним грантом: старий залицяльник 35-річної бібліотекарки потурбувався, щоб по його смерті син відкрив цю програму, – і головна героїня використовує шанс,





щоб покращити справи в бібліотеці. Підробивши підпис і використавши печатку, бібліотекарка потрапляє на справжній Бал (грантову імпрезу), на якому знайомиться з очільником грантового офісу й між ними зав'язуються стосунки.

Відхилення від традиційного сюжету в тому, що героїня не намагається скористатися шансом і отримати чоловіка, а навпаки намагається позбутися його, адже таку ситуацію (стосунки із жонатим старшим чоловіком) спостерігала неодноразово у своїх уявних сценаріях переродження. Такі стосунки їй не потрібні, самотності вона не боїться, хоча й періодично автор показує нам героїню в емоційній скруті й численних роздумах. Їй не потрібна традиційна «фінальна подія» – з'єднання половинок, адже вона й так досягла цілісності через духовну практику й у неї немає ілюзій щодо чоловіків. Аспекти буддистського світогляду не беремо до уваги – вони проаналізовані в попередніх працях (Ю. Курилова [3]), для цієї статті значимим є традиційний сюжет, який іронічно переосмислюється.

Отже, наша Попелюшка назавжди залишає своє взуття для Принца, рухаючись вверх ескалатором і наздоганяючи поїзд, який поверне її додому. Є певний символізм у тому, що він, приміряючи позичене взуття Мар'яни, нібито приміряє на себе можливість її духовного шляху, на якому вона досягла набагато більше успіху, ніж чоловік, котрий має стати останньою мрією для 35-річної жінки, яка трохи постаріла. Так, П. Яценко віддає належне можливостям жінки досягти високого рівня духовного перетворення й переосмислює стереотипи жіночого успіху в суспільстві.

### Література

1. Калинюшко О. Слов'янка-попелюшка в західному світі (на матеріалі тревелогів Л. Олендїй «Mia Italia», П. Тодо «Моя Франція» й Т. Сальвоні «Італія. Любов, шопінг і dolce vita»). *Науковий вісник Східноєвропейського національного університету імені Лесі Українки*. Філологічні науки. Літературознавство. Луцьк : ВНУ ім. Лесі Українки, 2017. № 11–12. С. 38–43.
2. Кравченко Я. Деконструкція як стратегія творення альтернативної біографії (на матеріалі роману П. Яценка «Нечуй. Немов. Небач»). *Літературний процес: методологія, імена, тенденції*. Київ : Університет імені Бориса Грінченка, 2020. № 16 (грудень). С. 29–34.
3. Курилова Ю. Образ дерева в романі П. Яценка «Дерево Бодхі»: символіка, філософський контекст. *«Співи Землі: біологія та екологія в літературі та культурі»* : матеріали міжнародної наукової конференції (22–23.09.2022 р.) / ред. кол .О. Новик, О. Харлан. Бердянськ : БДПУ, 2022. С. 137–140.
4. Філоненко С. Концепція особистості жінки в українській жіночій прозі 90-х років ХХ століття : монографія: Київ–Ніжин : ТОВ «Видавництво «Аспект-Поліграф», 2006. 156 с.
5. Яковенко К. Феномен «попелюшки»: міф старий і міф новий. *Філологічні читання до 205-річчя Харківського університету* : тези доповідей II Регіональної студентської наукової конференції 21 квітня 2009 р., м. Харків. Харків : ХНУ ім. В. Н. Каразіна, 2009. С. 90–91.





Кулай Х. І.  
студентка 1 курсу  
ВСП «Рівненський фаховий коледж НУБіП України»  
Наук. кер.: Крупка М. А., к. філол. н., доцент  
Рівненський державний гуманітарний університет  
Наук. кер.: Шапілова К. П., викладач  
ВСП «Рівненський фаховий коледж НУБіП України»

## МІСТО ЯК ТЕКСТ (ЗА РОМАНОМ О. ІРВАНЦЯ «РІВНЕ / РОВНО»)

Урбанізаційна тематика, яку використовувало у своїй творчості не одне покоління письменників, пройшла шлях від повного заперечення, поступового прийняття, а лише згодом, виокремлення певних художніх моделей побудови міського простору. Кожна літературна епоха породжує свій формат презентації та рецепції міста, що дає право стверджувати: «місто не є просто темою, топосом чи типом пейзажу, воно є символом певного типу свідомості як автора, так і його героя» [3, с. 210].

Одним із мотивів, який привертає увагу дослідників у культурному топосі міста, є його феноменальна багатопрофільність, суперечливість, амбівалентність. Місто віддавна було своєрідною призмою, в якій заломлювалися промені різних світів – релігійних, політичних, етнічних, філософських та інших тенденцій, що дає підстави, на думку Я. Поліщука, розглядати його як «архів мимовільної пам'яті» [4].

Літературознавець трактує урбаністичні мотиви через призму «історизації простору», «концепту пам'яті» оскільки остання впливає на «формування колективної ідентичності широкої спільноти», яка спрямовує «культуротворчі процеси, що відбуваються в місті, збагачують місце свого протікання і разом з тим дістаються всім, розчиняючись у світовому культурному просторі, творячи в ньому образ міста-прообразу» [4, с. 6].

Роман-антиутопія, нібито роман, роман-пророцтво «Рівне/Ровно» Олександра Ірванця розгортає події альтернативної (можливої / неможливої, очікуваної / неочікуваної, бажаної / небажаної) української історії на теренах реального обласного центру – Рівне, що є цілком новою авторською версією трактування міської тематики в сучасному українському урбанізаційному дискурсі. Автор обирає ракурс спроектованості радянського тоталітарного минулого в сьогодення, що забезпечує одночасне дослідження минувшини й сучасності через поділ міста на дві політично ворожі частини.

Аналізуючи жанрову природу роману «Рівне/Ровно», дослідниця Н. Зубець зауважує, що «так само, як і зарубіжні антиутопісти, О. Ірванець вдається до прийому суб'єктивізації подій. Усе, що стосується історії Рівного-Ровного, подане через призму сприйняття головного героя. Роман ніби має дві частини: об'єктивну – власне розгортання сюжету, і суб'єктивну – численні





роздуми, спогади, відчуття Шлойми. Однак і тут автор вдається до новаторства: він поєднує різні типи наративу» [1].

Головний герой, письменник Шлойма Ецірван, у якому можна узріти самого митця, чого і не заперечував О. Ірванець, стверджуючи, що герой на 80 % є його втіленням, роман отримує свого «дзеркального текстового двійника», який опиняється в стані невизначеності і постійного поривання поміж «західною», «самостійницькою» та «східною», «прорадянською» частинами рідного міста, яке розділене стіною-кордоном, що назавжди визначило подальшу долю його самого, його родини, яка залишилася у східній частині – Ровно.

Дія роману відбувається «сьогодні» протягом одного дня в одному місті (розділеному навпіл), де герой переживає різні за емоційною тональністю події, перетинається з іншими знайомими і незнайомими. Головний персонаж перебуває у «своєму» (Вулиці Полуботка, Струтинської, Київська, Замкова, Приходька, Остафова, Пушкіна; Тинне і Грабник, Льонокомбінат і Ювілейний) просторі, і в «чужому» (Київська-Ленінська, княгині Ольги-Кузнецова, Степана Бандери-Московська, Богдана Хмельницького-Артема). Роман демонструє реальну топографію міста Рівне: розмаїття рівненських вуличок, багатство архітектурних пам'яток, парків, готелів, магазинів, навчальних закладів, районів, споруд адміністративного призначення, – що і визначає авторський підхід до вибудовування урбанізаційного простору у творі.

Домінантним у романі-антиутопії О. Ірванця є образ стіни, який виконує подвійну функцію: символізує поділ-розкол у суспільстві, демонструє беззахисність та моральні страждання особистості під час політичних протистоянь. Місто поділила стіна, вона роз'єднала життя і долі багатьох людей.

Концепт нездоланності стіни зосереджено в історіях про мешканців східного Ровно: «Вже на підльоті до Стіни його зауважив наряд міліції і випустив у нього кілька обойм зі своїх табельних «макарових». Пізніше тіло спортсмена разом з простреленим у кільком місцях літальним апаратом було передано назад, у східну частину міста» [2, с. 73]. Прописуються також інші невдалі спроби здолати Стіну: «Деся у приватному секторі по Млинівській була спроба підкопу під Стіну з території садиби, яка до Стіни впритул прилягала», а «з боку західного сектора також була спроба перетину Стіни» [2, с. 74].

Письменник досліджує місто як в окремих ракурсах, так і сегментарно. Загальна рецепція міста у творі має амбівалентний характер: виступає як поштовх до особистісного (професійного) розвитку (на прикладі головного героя як жителя Рівного), так і тенденція до занепаду, деградації особистості (на прикладі жителів Ровно). Обидві частини одного міста відображають різні часові відрізки життя головного героя: Східне місто – минуле, дитячі й юнацькі роки героя; Західне місто – проєкція майбутнього. У романі автор культивує цілісність людської особистості, в основі якої лежить концепт особистісної пам'яті, що складається з образів минулого, теперішнього, майбутнього і взаємозв'язків між ними.







Кожна людини має своє місто, яке набуває в силу своїх соціально-психологічних, ситуаційно-біографічних і метафізичних особливостей сприйняття середовища проживання. Минулі юнацькі колізії, спогади, переживання – те, що є основою дорослого життя, його успіхів та невдач – герой не може залишити за бетонним бар'єром, і, водночас не може перенести їх за його межі. Маємо можливість спостерігати приклад прояву особистісної пам'яті, яка конструюється зі спогадів, локацій, людей, подій, особистісних переживань минулого з різними емоційними наповненнями, без яких не може існувати теперішнє і вибудовуватися майбутнє. Ностальгія за минулим, що протягом усього життя його супроводжують незбагнений смуток і «смак тістечка «Лимонне» по п'ятнадцять копійок, з білим вершечком, притрушеним якоюсь жовтуватою субстанцією... смак убогого дитинства» [2, с. 31]. Твір виявляє багато особистого, вимальовує своєрідний урбаністичний концепт, який заявлений не лише фоном формування образів, але й важливим структуротворчим фактором авторської концептуальної картини світу.

Ключовим образом роману є образ Стіни, який концептуально присутній протягом усього роману, і несе різні сенси: поділ міста на дві політично ворожі частини, розкол особистості героя, що призводить до емоційних страждань та стану невизначеності. Асоціонім Стіна наділений у творі психологічними підтекстами, оскільки найсильніші емоційні переживання героя пов'язані саме з ним. Символізм руйнації стіни є демонстрацією прагнення людини до особистісної гармонії.

Для побудови урбанізаційного простору автор використовує прийом звуження хронотопу до меж одного дня, перенасичує цей день значною кількістю різноманітних подій, знайомих і незнайомих людей, що переплітаються зі спогадами, міркуваннями та мареннями головного героя. Рецепція Рівного в романі має подвійний характер: урбанізація сприймається як основа повноцінного особистісного ствердження або як механізм деперсоналізації.

Три концепти побудови урбанізаційного простору в романі «Рівне / Ровно» сконцентровано автором – минуле, теперішнє, майбутнє, які витворюють загальну структуру текстового полотна. Таким чином, роман поєднує і традицію, і новації, і минуле, і сучасність.

#### Література

1. Зубець Н. Жанрова специфіка роману О. Ірванця «Рівне / Ровно». URL: <http://sites.znu.edu.ua/conf-slovyanska-filologia-2015/apssl/Zubets.pdf>
2. Ірванець О. Рівне / Ровно (Стіна): нібито роман. Львів : Кальварія, 2002. 192 с.
3. Павличко С. Дискурс модернізму в українській літературі. Київ : Либідь, 1999. 447 с.
4. Поліщук Я. Київ як локус культурної пам'яті. Досвід новітньої літератури. *Вісник Луганського національного університету імені Тараса Шевченка* : зб. наук. праць. Луганськ : Вид-во Держ. закл. «Луганський національний університет імені Тараса Шевченка», 2010. Вип. 20(207), Ч. III. С. 100–110.





Лисенко О. О.  
студентка 3 курсу  
Запорізький національний університет  
Наук. кер.: Доброскок С. О., к. філол. н., доцент

## ЕКЗИСТЕНЦІЙНІ МОТИВИ У ЗБІРЦІ В. СТУСА «ПАЛІМПСЕСТИ»

Минуло вже 38 років від дня трагічної смерті поета, філософа, прозаїка, перекладача, мислителя, літературознавця, правозахисника, політв'язня, борця за незалежність України, лауреата Державної премії імені Тараса Шевченка, Героя України Василя Семеновича Стуса. Йому могло виповнитися 85 років 6 січня. Важливо зрозуміти, що якби не російсько-радянський терор, з яким українці стикаються і в 2023 році, то він би міг стати нашим сучасником та побачити все своїми очима. На жаль, і до незалежності України, за яку він боровся протягом життя, В. Стус не дожив кілька років.

Сучасна письменниця К. Калитко у статті «Тюрма не доросте до неба», присвяченій пам'яті поета, пише: «Мій головний український поет мертвий. А мав би бути моїм старшим сучасником. Суто теоретично міг би навіть написати перед- чи післямову до котроїсь із моїх поетичних збірок...» [1].

В. Стус – наш видатний земляк ХХ століття. Це витривала, сильна та мужня людина (в усіх сенсах цих слів), яка пройшла тернистий і непростий життєвий шлях, відчула на собі все пекло радянської системи та продовжувала боротися за справедливість, правду та рідну Україну. Він просто хотів мати право бути українцем на своїй землі. Для нього бути радянським громадянином – це те саме, що бути рабом. Він відстоював свою думку попри все, тому й потрапив до ув'язнення і внаслідок цього – загинув у колонії «Перм-36» в селі Кучино Пермської області 4 вересня 1985 року, за 6 років до проголошення незалежності України.

Поезія В. Стуса насичена екзистенційною проблематикою, особливо збірка «Палімпсести», яку можна безпомилково назвати вершиною його творчого доробку. Аналізована збірка увібрала усі твори, написані в неволі, а також декілька ранніх поезій. Одним із найглибших філософських віршів критики називають «За читанням Ясунарі Кавабати», у якому відчутні мотиви східної філософії. В цих японських «чотирьох татамі» виринає знак хреста. У збірці відчутна символіка «високого вогню», обранності Богом і саможертвності. Бог та Україна в рецепції В. Стуса когерентно сплелися й творять єдине ціле. Поетова Україна – це не лише Батьківщина, це частина його внутрішнього ества, яка одночасно і бентежить, і лікує.

Екзистенціалізм (фр. *existentialisme* від лат. *Exsistentia* – існування) – філософія існування – напрям у філософії ХХ століття, що позиціонує і досліджує людину як унікальну духовну істоту, котра здатна до вибору власної долі. Основним проявом екзистенції є свобода, яка визначається як відповідальність за результат свого вибору. Екзистенціалізм є філософським





вираженням глибоких потрясінь, які спіткали західну цивілізацію у ХХ столітті. Його послідовники вважають, що катастрофічні події новітньої історії виявили нестабільність, крихкість та обмеженість всього людського існування. Екзистенціалізм розглядає усвідомлення своєї смертності та недосконалості як найглибше усвідомлення людської природи. Екзистенціалісти не намагалися заглибитися в методологічні аспекти науки, розкрити природу моралі, релігії та мистецтва. Основними проблемами екзистенціалізму стали людина як унікальна істота, філософія буття, гуманізм, історія західноєвропейської цивілізації, проблема свободи та відповідальності, смерті як найпотаємнішої суті людського існування, проблема часу як характеристики людського буття.

«Палімпсести» порушують важливі філософські та духовні проблеми людства в сучасному світі, відбивають складну палітру почуттів ліричного героя, сумнівів, утверджень і заперечень духу. Поет розкриває теми життя й смерті, рішень і боротьби за власну незалежність, моральної відповідальності за скоєне зло:

Яка нестерпна рідна чужина,  
цей погар раю, храм, зазналий скверни!  
Ти повернувся, але край – не верне:  
йому за трумну пільма кам'яна.  
Як тяжко нагодитись і піти,  
тамуючи скупі сльозу образи,  
радійте, лицеміри й богомази,  
що рідний край – то царство німоти [3, с. 173].

Це один із віршів, в якому письменник описує свої почуття, сум за Батьківщиною, близькими людьми. Використана оксиморонна фраза «рідна чужина» перегукується зі словами Т. Шевченка «на нашій не своїй землі» («Мені однаково»). Відчуження переходить у заперечення: «нема мені вітчизни». В ній «разить мене од запаху трутизни» [4, с. 253]. Таких убивчих слів у Стуса багато, але не можна їх брати на віру поза контекстом. Адже це – лише один із актів у шаленій драмі почуття, драмі любові до України і страждання за неї.

Вірші зі збірки «Палімпсести» – це здебільшого медитативні роздуми про те, як живе і як має жити людина, їх тема – ненаситна любов до України, протест проти утисків і гноблення всього українства. Нація повертає свою, здавалося б, назавжди втрачену душу, самоусвідомлення власного буття, і в цьому, звичайно, велика заслуга її відважного сина В. Стуса. Він залишається глибоко національним поетом. Він зумів співпереживати й уявити світ свого народу, націю в складних історичних змінах минулого й сьогодення, побачити зміни, що відбулися з часів Т. Шевченка. Не випадково сьогодні говорять про українську літературу – від Шевченка до Стуса.

### Література

1. Калитко К. «Тюрма не доросте до неба». URL: <https://suspilne.media/177503-turma-ne-doroste-do-neba/>





2. Гончаренко С. Український педагогічний словник. Київ : Либідь, 1997. 237 с.
3. Стус В. Твори : в 6 т., 9 кн. / упоряд., прим. та підгот. вар-тів : Дмитро Стус. Львів : Просвіта, 1999. Т. 3, кн. 1. : Палімпсести. 485 с.
4. Стус В. Твори : в 6 т., 9 кн. / упоряд., прим. та підгот. вар-тів : Дмитро Стус. Львів : Просвіта, 1999. Т. 3, кн. 2. : Палімпсести. 495 с.
5. Ткачук М. Типологія героя-екзистенціала в ліриці Василя Стуса. *Актуальні проблеми українського літературознавства і фольклору*. Донецьк : ДонНУ, 2014. № 21–22. С. 89–103.





Ліщиніна А. О.

аспірантка

Запорізький національний університет

Наук. кер: Стадніченко О. О., к. філол. н., професор

## ЕКЗИСТЕНЦІЙНИЙ ВИМІР ХРОНІКАЛЬНОГО ЛІТОПISY М. СОРОКИ «ЖУРНАЛІСТИ НА ВІЙНІ»

Історичні події боротьби українського народу за свою цілісність та незалежність, що беруть свій початок від Революції Гідності, окупації Криму та війни на Сході України, спричинили формування особливого шару письменства, в основу якого покладено реальні події, які, трансформуючись під пером оповідача, документують добу та її характер, віддзеркалюють реакцію учасників на воєнні події, розлого висвітлюють імпліцитне чи експліцитне буття і спосіб екзистенційно-особистісного самовияву представників цього покоління.

Шокуючі події, які виникають повсякчас під час великого збройного конфлікту, здатні актуалізувати екзистенційну свідомість героя, спонукати його до роздумів про життя і смерть, про майбутнє народу й держави. Такий пережитий досвід Революції Гідності та війни на Донбасі знайшов своє відображення в документальній прозі сучасників. І зокрема, у книжках М. Матіос, О. Мамалуя, С. Глотова, В. Бурлакової, Р. Зіненка, М. Пальваля, О. Капшор. М. Сороки.

Об'єктом уваги в цьому дослідженні стане хронікальний літопис, аналітика «Журналісти на війні» (упорядник М. Сорока) у контексті категорій екзистенційного мислення. Матеріали книги присвячено участі журналістів у війні, яка розпочалася понад вісім років тому з Криму і Донбасу. Саме з тих трагічних для України подій, коли на очах усього цивілізованого світу російські загарбники окупували Кримський півострів і розв'язали війну на Донбасі, бере початок нинішня широкомасштабна російська агресія.

Об'єкт дослідження містить матеріали, що були зібрані до початку великої війни сьогодення, у якій міфічною «денацифікацією» і «демілітаризацією» прикривається головна мета путінської росії – знищити Українську державу, перекреслити її європейський вибір і курс, повернути наш народ у минулі часи, в «стіло» російської імперії. На сторінках видання розміщені спогади, роздуми відомих в Україні авторів, зокрема військових журналістів, про початкову стадію російської агресії проти України, безпосередніми свідками, учасниками й літописцями якої вони були разом з іншими своїми колегами у 2014–2021 роках. Як зазначає О. Наливайко у передмові до книжки: «...автори публікацій у цьому виданні використовують різні жанри – репортажі, щоденникові записи, хроніки, коментарі, есе, аналітику... І це в підсумку створює багатопланову картину війни, робить журналістську колективну розповідь правдивою, емоційною, переконливою» [2, с. 8].







Серед особових матеріалів книги, що уможливають актуалізацію індивідуального й колективного досвіду різних людей, їхні стереотипні й неординарні вчинки, стратегії виживання і самопрезентації можна тематично виокремити наступні:

- окупація Криму;
- перебіг воєнних подій на Донбасі;
- спогади про конкретних історичних осіб.

Тема окупації Криму звучить у дописах багатьох журналістів цього видання. Зокрема А. Андієвська описує власний досвід пережитого: «Озброєні військові та важка техніка на вулицях Сімферополя, перевдягнені у камуфляж невідомі агресивні люди патрулюють усе навкруги, відловлюючи «ворогів» серед звичайних перехожих, російські триколори усюди» [2, с. 12]. Головним екзистенціалом спогадів авторки є втрата Батьківщини, що стало тригером, джерелом страхів та щоденної тривоги. Слово молодої авторки означене енергетикою непідробного болю, спричиненого тими тектонічними розломами, які поділили її життя на «до» і «після», на «тоді» і «тепер».

Початок окупації описує у своїх спогадах і журналіст М. Семена, протиставляючи діяльність українських активістів роботі проросійських учасників: російські військові, які були задалегідь завезені до Криму, без розпізнавальних знаків, а то й переодягнені в цивільне часто використовувалися для гібридної боротьби. «Вони ж потім братимуть участь у блокуванні військових частин та підприємств, редакцій газет, аеропортів та інших об'єктів» [2, с. 310]. Українські активісти ж були сповнені почуттям патріотизму і необхідності захищати власну землю. «Це говорило про наявність у них глибоких переконань у своїй правоті та в силі правдивого слова, переконаності, що їхня справа справедлива і обов'язково переможе» [2, с. 311].

Перебіг воєнних подій на Донбасі згадує С. Бровко, який був не лише журналістом, а й безпосереднім учасником подій, що дає можливість сприймати описані події крізь особливу призму. Спогади про обстріли та смерть побратимів, боротьба страху з мужністю: «Ось так от лежачи просто на сирій землі, я чув, як промовляються молитви, досі мені невідомі» [2, с. 62]. Автор зображає екзистенціальне бачення життя і смерті. Звернення до непростих буттєвих викликів і питань не лише геополітичного, але й духовно-ціннісного плану зумовили присутність у роздумах поряд з раціоналістичною релігійною складовою.

І. Зоц, порушуючи питання національного екзистенціалу – мови, пише про гібридну війну на Донеччині, що прийшла туди раніше за танки, описуючи період 2005–2010 років, котрий увінчався тотальною пропагандою.

Варто згадати і про щоденникові записи журналістів, присвячені окремим постатям. Так у статті О. Худякової «Позивний «Мауглі», авторка згадує події на передовій, тональність оповіді змінюються залежно від спогадів про брата: їх спільні мрії та службу, його смерть і важкий тягар втрати, що досі вона носить у собі: «вітер тріпоче прив'язаний до хреста прапор, із полігону чути





відлуння стрільб. Ти посміхаєшся з вигорілої фотографії» [2, с. 414]. О. Худякова фіксує кожне нове відчуття, яке з'являється в неї у зв'язку з набуттям екзистенційного досвіду.

Спогад про майора Євгена Межевікіна, написаний О. Шульманом, наскрізь проймає гордістю, і почуттям незламності. Автор згадує героїчні подвиги командира, зокрема порятунок донечки одного із солдат, що захворіла на пневмонію на окупованій території. Запускався механізм із десятком компонентів і поправкою на війну. Незважаючи на небезпечний шлях («місцевість відкрита, прострілюється все, а якщо не прострілюється, то січеться усіма видами спостереження, посадок майже немає, прикритися нема чим» [2, с. 442]). Командиру вдалося врятувати дитину. У своїх спогадах автор залишає сподівання на перемогу добра над злом.

Підсумовуючи вище сказане, зазначимо, що автори поєднують розповідь про реальні події – анексію Криму й події на Сході України – зі спогадами, враженнями й роздумами. Загалом у книзі «Журналісти на війні» немає моралізаторства, вихваляння і псевдопатріотизму. Це рефлексія, спроба журналістів, учасників подій примиритися з тим, що вони бачили на передовій, і трансформували цей екзистенційний досвід, навчитись жити з ним далі.

#### Література

1. Галич О. Українська документалістика на зламі тисячоліть: специфіка, генеза, перспективи : монографія. Луганськ : Знання, 2001. 246 с.
2. Журналісти на війні. Документальні дослідження, хронікальний літопис, аналітика / передм. О. Наливайка, упоряд. М. Сорока, худож.-оформлювач О. Гугалова-Мешкова. Харків : Фоліо, 2022. 446 с.





Лукаш А. С.  
студентка 2 курсу  
Запорізький національний університет  
Наук. кер.: Бакаленко І. М., к. пед. н., доцент

## ВПЛИВ АТЕЇСТИЧНОГО КУРСУ ВЛАДИ СРСР НА РОЗВИТОК УКРАЇНСЬКОЇ ЛІТЕРАТУРИ ТА ДІЯЛЬНІСТЬ УКРАЇНСЬКИХ ПИСЬМЕННИКІВ

Політика щодо релігії в Радянському Союзі мала один вектор: зменшення її впливу на маси та пропагування атеїзму, але хоч вектор і був один, методи боротьби у різний час відрізнялися, тож важливим у висвітленні цього питання буде історичний аспект.

Варто почати з короткого огляду становища церкви до приходу «советів»: у Російській імперії церква була важливим інструментом внутрішньодержавної політики, одним із засобів впливу на населення, тому тодішня влада лише заохочувала розвиток у літературі релігійної тематики та возвеличення церкви, атеїзм же навпаки засуджувався. Ставлення ж керівництва УНР до релігії було позитивним, а важливим завданням стало забезпечення національного чинника в церковному житті. Тож 1 січня 1919 року Директорія проголосила автокефалію Української Православної Церкви в УНР, тобто незалежність від Всеросійського Патріарха. Під час Українських національно-визвольних змагань взагалі відбулось піднесення української культури: вивчення української мови та літератури стало обов'язковим в усіх школах та гімназіях, багато з них переходили на українську мову викладання, рідною мовою також розроблялася термінологія, проводилися вистави в театрах, і, звісно, з'являлося багато творів, у яких письменники, що цілком логічно, згадували Бога або біблійні мотиви. Показовим прикладом є вірш Павла Тичини «Золотий гомін», датований 1917 роком. У ньому згадується легенда про апостола Андрія, возвеличується Києво-Печерська Лавра, Софіївський собор і безпосередньо Бог:

1. Десь в небі плинуть ріки,  
Потужні ріки дзвону Лаври і Софії!.. [4, с. 49]

2. Ласкою Божою в серце зраний  
Входить Андрій Первозванний. [4, с. 49]

Та Українські національно-визвольні змагання зазнали поразки. Встановлювалась жорстока тоталітарна ідеологія Радянського Союзу, одним із векторів якої було викорінення релігії. Але в 1921 року відбулась подія, яка видається, на перший погляд, нелогічною: створення Української Автокефальної Православної Церкви на чолі з митрополитом Василем Липківським. Але насправді це було зроблено не заради посилення національної церкви, як у 1919 році Директорією УНР, а задля розколу та послаблення Російської Православної Церкви, а також для стабілізації ситуації,





щоб наростити сили, а вже тоді починати чистки «небажаних» суспільних класів. Таку ж тактику «совети» використали і щодо української мови та літератури – оголосили коренізацію, а потім, укріпивши свої позиції, почали наступ і на церковних діячів, і на українське літературно-мистецьке середовище; єдиним допустимим варіантом стало творити в душі соціалістичного реалізму, дотримуючись атеїстичних поглядів.

Тепер перед владою постало нове завдання: заборонити авторів Розстріляного відродження, а їхні твори вилучити; у випадку ж, якщо хтось із них пішов на співпрацю з владою, то вилучення стосувалося лише доробку їхнього «невдалого» творчого періоду. Під заборonoю опинилися й автори закордонні. Зокрема, були заборонені твори Богдана-Ігоря Антонича як аполітичного поета-містика (у цього автора також достатньо творів на християнську тематику).

Саме цей період від закінчення політики коренізації, початку так званого Великого терору і до смерті Сталіна, тобто до початку відлиги, був найбільш жорстоким у плані заборон. Мало б хто наважився писати про Бога, коли за вікном закривали, зносили та розкрадали церкви, а священників масово розстрілювали: розстріляли і Василя Липківського у віці 73 років. Боротьба з релігією стала офіційним курсом влади: у 1932 році був проголошений план на п'ять років щодо ліквідації усіх релігійних конфесій та виявів релігійності в Радянському Союзі – так звана «безбожна п'ятирічка». Можна казати лише про незначне послаблення цього курсу під час Другої світової війни, коли був відновлений Московський патріархат.

У період відлиги методи боротьби стали набагато м'якшими і були спрямовані вже не на викорінення релігії, а на контроль над нею, показником чого є явище складання на замовлення влади «ідеологічно правильних» колядок та щедрівок. Ось приклади деяких із них:

1. Зірко п'ятикутна,  
Світи нам в майбутнє,  
Щоб міцніла хода наша  
Широка й могутня.  
Щоб у щасті, дружбі, згоді  
Жили всі наші народи.  
І вели до щастя, слави  
Радянську державу! [див.: 1]

2. Хто в цьому домі живе-поживає,  
Того з Новим роком поздоровляєм!  
Щоб господарям цієї хати  
Трудоднів тисячу у році мати! [див.: 1].

Традиційні ж колядки визнали «ідеологічно неправильними» та зарахували до націоналістичних проявів.





Щодо періоду застою, то методи боротьби з ворогами Союзу стали більш жорстокими, якщо порівнювати з відлигою, хоч і не досягнули рівня жорстокості методів Сталіна. Саме тому дисиденти, які взялися відроджувати традиційні колядки, щедрівки та інші самобутні українські звичаї, а також випускали «самвидав» (у тому числі релігійний), проводили творчі вечори – зазнали переслідувань. Ще у 1966 році колядниками зацікавився КГБ: учасників допитували та залякували, багатьох відрахували з університетів, але це не допомогло, бо випадків колядування та кількості задіяних людей ставало все більше. Зокрема, у 1971 році відбулося колядування, яке організувала колишня дружина В'ячеслава Чорновола – Олена Антонів, у ньому взяв участь письменник Василь Стус та ще близько 50 осіб. Також за проведення, участь чи теплий прийом колядників під пильний нагляд КГБ потрапили такі письменники, як Борис Антоненко-Давидович, Раїса Мороз, Микола Петренко, Роман Іваничук, Роман Лубківський та інші. У 1972 році в колі дисидентів почалися арешти, що увійдуть в історію як «заарештована коляда».

У період перебудови політика щодо релігії стала найм'якшою за всю історію СРСР, але так само містила установку на «подолання релігії», тож здобути право на свободу світогляду і віросповідання вдалося тільки за часів незалежної України.

### Література

1. Бірчак В. Як КГБ проти Різдва боровся і чому програв колядникам. URL: [http://tsn.ua/special-projects/kgb\\_and\\_christmas\\_caroling/](http://tsn.ua/special-projects/kgb_and_christmas_caroling/)
2. Бойко О. Історія України : навч. посібник ; 2-ге вид., допов. Київ : Видавничий центр «Академія», 2002. 656 с.
3. Мателешко Ю. Релігійне дисиденство на Закарпатті 60-х – початку 80-х років ХХ століття. *Carpatica-Carpatika* / редкол. : Е. Балагурі, М. Вегеш, С Віднянський, М. Тиводар та ін. Ужгород : Вид-во УжНУ, 2002. № 20. С. 130–141.
4. Тичина П. Золотий гомін : поезії. Львів, Київ : Вид-во спілки «Нові шляхи», 1992. 104 с.
5. Широке море самвидаву з України. Париж – Балтимор : Вид-во «Смолоскип», 1972. 378 с.







Лук'яненко І. М.

студент 4 курсу

Запорізький національний університет

Наук. кер.: Горбач Н. В., к. філол. н., доцент

## ПРЕЦЕДЕНТНІ ТЕКСТИ БІБЛІЙНОГО ПОХОДЖЕННЯ В ЗБІРЦІ Ю. АНДРУХОВИЧА «ЛИСТИ В УКРАЇНУ»

Передумовою успішної комунікації є зближення зацікавлень співрозмовників. Часто засобом їх передачі стають прецедентні тексти, що можуть виражатися у формі цитати, натяку, алюзії. У межах цього дослідження керуватимемося визначенням, згідно з яким прецедентний текст – це «...завершений і самодостатній продукт мовленнєво-мисленнєвої діяльності; (полі)предикативна одиниця; складний знак, сума значень компонентів якого не дорівнює його змісту; прецедентний текст добре відомий будь-якому середньому члену національно-культурної спільноти; звернення до прецедентного тексту може багаторазово відновлюватися в процесі комунікації через пов'язані з цим текстом прецедентні висловлювання чи прецедентні імена» [4, с. 83].

Прецедентні тексти використовуються в мовленні, проникаючи в пам'ять людини іноді поза її волею. Особливістю їх використання є відсутність потреби в поясненні їх походження, змісту, обставин вживання, оскільки вони зрозумілі певній спільноті й виступають знаками для ідентифікації «своїх» і «чужих». Крім того, використання текстових ремінісценцій, особливо у поєднанні з обіграванням форми прецедентних феноменів, залучення алюзії, перифраз тощо – види мовної гри, що реалізують лудичну (ігрову) функцію літератури. Для Юрія Андруховича, як постмодерніста, така мовна гра є надзвичайно важливою. Актуальність вивчення прецедентних текстів як складника сучасної української літератури зумовлена тим, що вони є виразниками ціннісних орієнтацій автора та вітчизняної лінгвокультурної спільноти загалом. Метою нашого дослідження є аналіз прецедентних текстів біблійного походження у збірці Ю. Андруховича «Листи в Україну».

Як засвідчує знайомство з творами збірки, значна кількість прецедентних текстів у ній мають біблійне походження. Зокрема, це власні назви – імена персонажів (Єва, Адам, Петро, Павло, Йосип, Ірод) та географічні найменування (Содом, Вавилон), загальні назви на позначення осіб чи істот, котрі асоціюються з Біблією (три царі, ягня); слова, що означають реалії повсякдення (яскиня, манна небесна), крилаті вислови (устань і йди, марнота марнот) тощо.

Проте, автор, як правило, переосмислює їх, вживаючи у невластивому для текстів біблійного походження контекстах. Наприклад, біблійний сюжет про Іуду – один із найвідоміших і найчастіше опрацьовуваних митцями – у свідомості читача асоціюється зі зрадою. Такого ж значення набув і вираз «30





срібняків», що в українській мові також може звучати як «30 срібляників», «30 срібляків» тощо. Саме таку кількість срібних монет отримав від юдейських первосвящеників, за Євангеліями, Іуда за зраду свого вчителя, коли поцілунком вказав на нього римським воїнам. У вірші «Козак Ямайка», що іронічно переінакшує традиційну для вітчизняної літератури козацьку тему і образ легендарного козака Мамаю, Ю. Андрухович вживає вислів «30 ескудо». Ескудо – назва іспанських та португальських грошових монет, яка не випадково вжита поетом. Адже Ямайка була спершу відкрита Христофором Колумбом і колонізована іспанцями, а пізніше перетворилася на пристанище піратів, які грабували іспанські кораблі. Дорікання Ямайки піратові Діку, з яким він «кружає» сивуху, що той «продався за тридцять гнилих ескудо» [1, с. 112], вказує саме на цю історичну реальність.

Рядок «Маленька апокаліпса на ринковому пляці» [1, с. 48] вочевидь натякає на останню книгу Нового заповіту, назва якої давно вже стала синонімом кінця світу. У вірші Ю. Андруховича апокаліпсис порівнюється з «лемберзькою катастрофою», коли 14 липня 1826 року в середмісті впала стара ратушева вежа, внаслідок чого «погиб трубач, двох жовнірів, кількох робітників» [1, с. 48]. Попри людські жертви, говориться, що «понесено у людности не так велику втрату», на яку «з розпуки позіхнуло трагічне місто Львів» [1, с. 48]. Звичайно, за масштабами лиха ця подія не може порівнятися з кінцесвітніми наслідками, але автор підкреслює байдужість, з якою відбуваються усі належні поховальні ритуали («Зібрали вдовам на свічки, а матерям на ліки», «На поминках буяла чернь і мандрівні каліки» [1, с. 48]), після чого людину забувають. У той час як кожна смерть – це маленький кінець світу.

Назва міста Вавилон у Біблії згадується в легенді про вавилонське стовпотворіння з Книги Буття: «там помішав Господь мову всієї землі. І розпорошив їх звідти Господь по поверхні всієї землі» (Бут. 11:9). Фразеологізм «вавилонське стовпотворіння» або назва Вавилон вживається на позначення великого скупчення людей, які не розуміють одне одного, і є символом безладу, сум'яття, метушні. У збірці Ю. Андруховича біблійне місто постає в циклі з чотирьох поезій «Цирк Вагабундо» і асоціюється саме з цим видовищем: «Живемо в цьому Вавилоні – кожен як уміє» [1, с. 85]. Сенс такого порівняння давнього міста з цирком Вагабундо, що пізніше фігурує в романах Ю. Андруховича «Коханці Юстиції», «Перверзія», «Лексикон інтимних міст», увиразнює цитата автора: «цирк «Вагабундо» – не тільки мандрівна трупа і півтисячолітня легенда ярмаркових площ у Центрально-Східній Європі, але й конспіративна структура, пересувна розвідувальна служба, пральня особливо брудних грошей, зразкова школа лихослів'я і магії, шарлатанське збіговисько, співтовариство артистичних династій понад часом і простором, розплідник талантів і мутантів, конгломерат краси, дешевий балаган і водночас дорогий бордель на колесах, циганський (а згодом ромський) табір, майстерня здивувань і приголомшень» [2].





Отже, використання Ю. Андруховичем у збірці «Листи в Україну» прецедентних текстів свідчить про його культурну компетенцію та сприяє розширенню кругозору та літературних зацікавлень його читачів. Звернення до прецедентних текстів створює додаткову привабливість тій інформації, яку передає автор, забезпечуючи емоційний вплив на реципієнта.

#### Література

1. Андрухович Ю. Листи в Україну : сучасна українська поезія. Київ : Вид-во «А-БА-БА-ГА-ЛА-МА-ГА», 2013. 240 с.
2. Андрухович Ю. Прощання з Вагабундо. URL: <https://zbruc.eu/node/108036>
3. Біблія. Книги Священного Писання Старого і Нового Завіту: в українському перекладі з паралельними місцями. Київ : Видання Київської Патріархії Української Православної Церкви Київського Патріархату, 2004. 1416 с.
4. Захаренко И. Прецедентное имя и прецедентное высказывание как символы прецедентных феноменов. *Язык. Сознание. Коммуникация* : сб. статей. Москва : Филология, 1997. Вып. 1. С. 82–103.





Майданюк Ю. О.  
студентка магістратури  
Вінницький державний педагогічний університет  
імені Михайла Коцюбинського  
Наук. кер.: Зелененька І. А., к. філол. н.

## УКРАЇНЕЦЬ ЯК ПЕРСОНАЖ (ЗА РОМАНОМ В. ЛИСА «СТОЛІТТЯ ЯКОВА»)

У дослідженні характерів українців, котрі були типовими представниками селянства й міщанства зламу епох, себто кінця ХІХ – початку та першої третини ХХ століття, ми відштовхуємося від того, що визначний епік сучасності, хроніст Володоимир Лис, автор блискучої малої, середньої та великої різножанрової прози, небезпідставно винзаний у наукових колах майстром сюжету та майстром хронотопу, опираємося на обґрунтовану позицію науковиці А. Кривопишиної [4, с. 96–97].

Цікаво, що В. Лис творить образ українця в так званій характерології парадоксів, на тлі епохи, що починається розвалом імперій та супроводжується двома світовими війнами й рядом менших, континентальних, у які були втягнені українці як гарматне м'ясо, перебуваючи у критичних ситуаціях, на межі існування, перед фатальним вибором – загинути від рук супротивника чи знищити його. Це видається нам подібним до того, як пишуть інші відомі прозаїки, зокрема, йдеться про романістів А. Кокотюху, М. Матіос, В. Шкляра.

Зауважимо, що відома сучасна дослідниця історичної прози А. Віннічук [1, с. 299] наголошує на універсальності матеріалу як художньо-історичних, так і історико-художніх романів доби Незалежності, котрі, незалежно від глибини розкриття проблеми та історичної достовірності, мають вельми чіткий вектор, а саме, на формування стресостійкості реципієнта, на долання так званих травм, отриманих від тоталітарної та посттоталітарної криз.

Історичне минуле України, зокрема, найбуремніше – у периметрі ХХ століття, заслуговує на нові форми відображення, зокрема, через показ етноментальності українців, їхньої опірності в горнилі історичної несправедливості. Найгострішою, звісно, є передача збройних конфліктів, конкретних баталій. І не кожний прозаїк може відтворити подібне.

Явити історичне минуле на тлі людських доль – вочевидь, чи не найцікавіше завдання для майстрів сучасної романної прози. Це, на наше переконання, наймайстерніше передали у своїх, без перебільшення, епічних полотнах В. Лис («Століття Якова»), М. Матіос («Солодка Даруся»), В. Шкляр («Чорний ворон»), А. Кокотюха («Червоний»); і те, що це не просто романні твори, а полотна, відзначила І. Зелененька [2, с. 429; 3, с. 502], опираючись на масштабність зображуваного й живу монументальність образів. Саме В. Лис чи найактивніше досліджує українські характери, ментальне та етноментальне, регіональне забарвлення вдачі своїх персонажів, а не лише типові риси вдачі





народу, що довго прагнув свободи й досягав її особливо трагічно в периметрі ХХ століття, що дає зрозуміти сюжет роману зв'язку часів «Століття Якова» та головного персонажа Якова Межа зокрема.

Частина характеристик персонажів, незалежно від того, чи вони жіночі, чи чоловічі, пов'язана з цікавим, насиченим, аж до деталей, описуванням діяльності кожного, це і дії рефлексивні, і ритуальні, і захисні, ініціації та процеси реагування на ті чи ті події, у поєднанні з якимось фатальним результатом, незалежним від людини, і народною мораллю.

Мовлення персонажів роману «Століття Якова» В. Лиса багате на міркування, пересіяне цілісними пареміями або ж фрагментами традиційних українських і, зокільна, волинських прислів'їв та приказок, вітань і віншувань, прокльонів і порівнянь, прикмет і каламбурів, побажань і благословень, загадок і легенд, дражнилок і порівнянь, окремі ритуальні слова та репліки.

Також В. Лис часто-густо використовує у творенні образів-персонажів натяки, символи та коди, на що вказує назва досліджуваного роману. Цікаво, що характеризуючи персонажів як українців, письменник збагачує їхнє мовлення характеристиками, близькими до того, як поведуть себе у звуковідтворенні тварини та птахи, навіть порівнює героїв із фауною, експресію персонажів – із явищами природи, зі зміною станів в атмосфері, пір року тощо, гіперболізуючи, використовуючи літоту й алегорію.

Коли ж В. Лис описує ворогів (режиму як ворога) українства та всього українського, а отже, – європейського, то вдається до опису моральної виродкуватості, інакшості з деформаціями людяності; автор наголошує на особливостях зовнішності та психіки так, що увиразнює на цьому тлі національні риси українців як європейців, із тяжінням до господарності, ощадливості, миролюбства, обрядодійств, поетичності в житті та в побуті, любовності й родинності, що й потрібно було довести.

### Література

1. Віннічук А. П. Розвиток українського історичного роману. *Філологія* : зб. наук. праць. Київ, 2009. С. 296–300.
2. Зелененька І., Нечипоренко В. Образотворчий потенціал порівнянь у романі Володимира Лиса «Століття Якова». *Results of modern scientific research and development. Research and development. Proceedings of I International Scientific and Practical Conference. Madrid, Spain. 2021.* С. 429–435.
3. Зелененька І., Плоскіна І. Художнє порівняння як специфічна форма трансляції історії в романів Василя Шкляра «Чорний ворон». *The World of Science and Innovation. Abstracts of VII International Scientific and Practical Conference. London, United Kingdom 10–12 February 2021. London, 2021.* С. 502–511.
4. Кривопишина А. Поетика жанру сучасного історичного роману (на матеріалі романів Василя Шкляра «Чорний ворон» та Володимира Лиса «Століття Якова»). *Spheres of culture : Journal of Philological, Historical, Social and Media Communication, Political Science and Cultural Studies. Lublin, 2013. Volume IV.* Р. 96–103.
5. Лис В. Століття Якова : роман. URL: <http://surl.li/fdsme>







Малиш А. Р.  
студентка магістратури  
Запорізький національний університет  
Наук. кер.: Ніколаєнко В. М., к. філол. н., доцент

## ПОЕТИКА ОПОВІДАННЯ К. БАБКІНОЇ «АЙ НУ»

Катерина Бабкіна – сучасна українська письменниця, сценаристка та журналістка, однією з останніх збірок якої стала серія оповідань, об'єднаних у книжку «Мій дід танцював краще за всіх». Це історії п'яти родин, діти яких знайомляться в школі в перші роки незалежності України. Кожна з цих подій тісно переплітаються як у окремих оповіданнях, так і в загальній канві твору.

Попри те, що творчість К. Бабкіної ставала предметом наукових студій В. Вздутьської, Ю. Гуртової, А. Литвин, І. Савченко, В. Беляєвої, С. Шарова, заявлена тема ще не здобула належного осмислення, що й засвідчує її актуальність.

«Ай ну» – перше оповідання збірки К. Бабкіної «Мій дід танцював краще за всіх», де відбувається знайомство читача з головними героями, історії яких він дізнається з інших творів книги.

Лілічка – головна героїня твору – першокласниця, для котрої шкільний досвід стає не стільки радісним, скільки прикрим: «Деякі знання були, наприклад, неприємні, болісні, незручні, а ще деякі навіть могли спричинитися до розлуки з власним майном: так, їй певні знання коштували мишки – улюбленої пластмасової брошки...» [4, с. 9].

Авторка порушує проблеми деформації сімейних і суспільних ціннісних життєвих пріоритетів. Так, тата й маму Лілі турбує насамперед місце, яке займатиме їхня дитина в класі, вони пишаються не успіхами дитини, а видимістю її ролі у класі: для них важливо, за якою партою й з ким сидітиме їхня дитина («мріяли, щоб Лілічка сиділа за партою з хлопчиком із «нашої сім'ї» і навіть, можливо, згодом вийшла за нього заміж» [4, с. 9–10]).

Батьки дівчинки є яскравими представниками людей зі стереотипним типом мислення, які на початку 90-х років ХХ століття ще не позбулися світоглядного анахронізму щодо ролі й значення першої парти в процесі навчання. Чи не єдина, хто розуміє абсурдність ситуації, сама дитина: «Їхні уявлення не зовсім збігалися з дійсністю, як подумки відзначила Лілічка, спостережлива й обережна: перші парти були не для найкращих, а для найменших, а також – для найбільш короткозорих дітей» [1, с. 9].

Вище зазначалося, що дитинство головних героїв збірки, серед яких і Лілічка з оповідання «Ай ну», збіглося в часі зі здобуттям Україною незалежності. Цей період авторка підкреслює лише кількома виразними деталями: «По тому як вчителька розказала все, що вважала за потрібне, про честь першокласника – яка ще минулого року була честю жовтенят, очевидно,





але із здобуттям незалежності країною жовтенята втратили актуальність, а честь, як з'ясувалося, виявилася величиною поза курсом партії...» [1, с. 11].

Особливу увагу звертає К. Бабкіна на тенденції виховання в цей період, що простежується в образі Лілічки, яку з дитинства привчали робити все по шаблону і робити так, як диктують рамки, без жодних відхилень від сценарію: «Лілічка, головно, розгубилася через те, що звикла робити все як слід, і все виходило як слід, цей причино-наслідковий зв'язок був шанований і пропагований вдома багато років, принаймні точно всі ті роки, що Лілічка там жила. І от тепер виявилось, що цей зв'язок спрацьовує не завжди» [1, с. 12]. Це простежується і в бажанні батьків знайти дівчинці майбутнього чоловіка із «їхньої» сім'ї. Результатом такого виховання став несвідомий протест дівчини. Ліля поступово звільняється від звички робити все за шаблоном, її дії – несвідомий протест радянським установкам виховання.

У перший день у школі Ліля знайомиться із кількома дітьми, які пізніше стануть її товаришами у житті, історія котрих (згодом з'ясується) нерозривно пов'язана з історією її власної сім'ї. Серед цих людей була рішуча дівчинка Леся і хлопчики Діма та Міша. Останній з названих перебував у полоні маминої гіперопіки.

Хронотоп оповідання представлений двома часовими площинами – це сучасні персонажам події та більшою мірою згадки з їхнього життя і життя їхніх родичів. Так, розповідь про перший у житті Лілі урок протиставляється сучасним подіям, а саме історії Діми, шкільного товариша дівчини, який загинув на Сході України: «Мама Діми розмовляла мало й чомусь називала Діму виключно старшим сержантом дев'яносто третьої механізованої бригади, вона зробила дівчатам кави, сказала залишатися скільки потрібно й узяти що хочеться й пішла собі, замкнулася в спальні, звідки тихо бурмотів телевизор» [1, с. 15], «Якщо чесно, поки Діма був живий, Ліля навіть не знала, що він брав участь у бойових діях на Сході» [1, с. 15].

Центральним символом цього оповідання є пластмасова мишка, яку дівчинка втратила в перший же день у школі. Проте, ця втрата була добровільною, вона віддала її своєму сусідові по парті Дімі, якого, на відміну від Лілі, все лякало в нових умовах. Цю ж мишку дівчата знаходять серед речей Діми після його смерті.

Отже, в історії про дитинство авторка, перехресшуючи часові площини, демонструє протилежність двох світоглядних парадигм своїх героїв: радянської і перших років незалежності України, та їхні наслідки.

### Література

1. Бабкіна К. Ай ну. *Бабкіна К. Мій дід танцював краще за всіх*. Київ: Видавничий дім «КОМОРА», 2019. С. 7–17.





Мельниченко Т. В.  
студентка 2 курсу  
Ніколаєнко В. М.  
к. філол. н., доцент  
Запорізький національний університет

## ПОЕТИКА РОМАНУ Т. П'ЯНКОВОЇ «ВІК ЧЕРВОНИХ МУРАХ»

Дослідження поетики художнього твору є важливим і науково продуктивним напрямком сучасного літературознавства. Поетика – термін, який, попри свою тривалу історію, й досі не має одностайного розуміння й потрактування фахівцями, адже «постійно зазнавав внутрішньої змістової переакцентації у зв'язку з еволюцією художньої літератури» [1, с. 542]. Тому нині й маємо тлумачення поетики як науки про літературу – широке розуміння (Аристотель, Гораций). Паралельно з ним функціонує вужче потрактування – «наука про форму художнього твору» [4, с. 2], якого дотримувалися Н. Буало, Скалігер. Воно, знайшовши місце в теоретичних студіях Р. Гром'яка, М. Гуменного, Г. Клочека та ін. з окресленого питання, трансформувалося у нові підходи до розуміння поетики. А. Ткаченко з цього приводу зазначав: «Поетика при ближчому розгляді виявляється, з одного боку, об'єктивними властивостями художніх текстів, а з другого – рецепцією (теоретичним осмисленням) цих властивостей. Інакше кажучи, поетика в нинішніх трактуваннях – і об'єкт, і суб'єкт дослідження» [4, с. 138]. Така позиція для нас є цілком прийнятною. Тож аналіз твору Тані П'янкової «Вік червоних мурах», який читацький загаль побачив 2022 року, у заявленому аспекті відповідає сьогоднішнім науковим запитам.

Заснований на реальних подіях 1932–1933 років, роман<sup>2</sup> репрезентує одну із художніх версій теми Голодомору в українській літературі, яка має своїх реальних прототипів [див.: 2]. У поле авторської оптики потрапляє с. Мачухи Полтавської області, де розташований санаторій для представників радянської номенклатури та їхніх сімей, котрі лікувалися від серцевих хвороб і ожиріння.

Досягнути відтворення глибини й масштабів трагедії Голодомору авторці вдається завдяки «3D»-формату. Йдеться про сюжетні лінії: Явдохи, яка разом зі своєю сім'єю помирає від голоду; дружини радянського комісара Соломії, яку лікують голодом, оскільки, заїдаючи свої душевні травми, спричинені втратою дитини й байдужістю чоловіка, вона довела себе до небезпечного стану; й сільського активіста Свирида, чиїми руками твориться голод.

В образній системі твору центральне місце посідає голод, що виступає як повноцінна особа: «Голод сокиру з-за пояса дістає. Хвацько береться деревище рубати» [3, с. 27]. Із ним спілкуються, до нього звертаються: «Голоде, дай умерти!» [3, с. 156], «Голоде, дай же надійно звалитися...» [3, с. 211], – він у

<sup>2</sup> Історію, яка лягла в основу сюжету роману, авторка почерпнула в «Національній книзі пам'яті жертв Голодомору 1932–1933 років в Україні», виданому Інститутом національної пам'яті.





кожній хаті, його прямо чи опосередковано стосується кожна думка майже кожного персонажа. Врешті, він керує людьми, котрі часто втрачають людську подобу («...наша Оленка впала на коліна посеред сцени і гризе хлібину... її божевільні повіті туманом очі світять на всіх тих, що стоять навколо і осуджують...» [3, с. 85]) чи й людську сутність (трупар Тоська Лантушка «вила їй у груди усаджує, а вона раптом як стрепетнеться та й у крик: – Я жива! Жива – вищить – аж небо репається. А він їй притакливо так, розважливо: – То нічого, все одно завтра умреш, а мені за тобою знову пертися... – Ну і вилами її ще раз...» [3, с. 204]). У такій ситуації дотримання ритуальної обрядовості як форми важливої соціальної комунікації втрачається, адже люди вкрай виснажені і фізично, і морально. Це є однією з причин утвердження байдужості й жорстокості, а отже – руйнування духовних цінностей: «Посипались Мачухи... По одному, по двоє... день у день... день у день... Плакали ще за ними – за тими першими, а тепер уже ніхто й не рахує. Доки було кому, то ховали своїх, а зараз лише Тосько їх попід плоти збирає... по хатах із вилами їздить...» [3, с. 19].

«Вік червоних мурах» – велике епічне полотно, в якому крізь призму художнього відтворення Великого голоду порушено низку проблем, що постають у координатах особистість–суспільство. Це й питання ідеології, влади, ворожої до людини, руйнування культури, моралі, духовних засад суспільства тощо. Проблемна вісь постає щонайменше у двох ракурсах: метафорично-символічному й реалістичному. І якщо з осмисленням проблем, поданих у реалістичній тональності все зрозуміло, то на метафорично-символічний рівень принаймні варто звернути увагу. Тим більше, що основні його семантичні рівні криються у назві твору – «Вік червоних мурах». Для формування метафорично-символічного поля роману авторка зупинилася на мурасі, що має неймовірну природню здатність всепроникнення, з якою у письменниці асоціюється всепроникність активістів як комсомольців, так і комуністів, котрі знаходили можливості дістатися до кожної шпарини. Прикметник «червоні» – вказівка на атрибутику нової влади, що утверджується, і кровопролитний спосіб цього утвердження. А лексема «вік», як зазначила в ході презентації роману авторка, розширює розуміння часових рамок геноциду українського народу щонайменше до трьохсот років [2], хоча у творі домінує локальний часопростір: «Червоні мурахи плодяться, гуртуються у колонії, хутко розповзаються Україною – її містами, селами, хуторами. Вони розтікаються, як розтікається вогняна ріка перелогами сухої трави; загрозливо пишуть – хочуть панувати над нами, вже давно не людьми – дрібними безмовними комахами. Вони вигортають наші комори, наші скрині, наші кишені, забирають наших матерів і дітей, нищать нас, вижирають зі світу, виїдають цукор із наших живих душ і не мають милосердя до тих, хто і наважується струсити їх зі свого сіряка... Їхні укуси не просто болять – вони вбивають... Вони невтомно повзуть через наші двори, через наші шиби доїдають нас; випивають наші меди, наші роси, серцевини наших квітів;





будують на наших кістках нові мурашники – щоразу вищі та вищі, щоразу громіздкіші. Їхні мурашники виростають на попелищах наших хат, наших церков, наших святинь...» [3, с. 131].

Отже, стриженва тема Голодомору знаходить цікавий ракурс художнього осмислення, в основі якого контраст: одні гинуть від нестачі їжі чи й взагалі від її відсутності, інші ж піддають своє життя небезпеці надмірним її вживанням. А особливості організації сюжетно-композиційної і образної систем, а також метафорично-символічної площини роману Т. П'янкової «Вік червоних мурах» сприяють глибині її рецепції.

### Література

1. Літературознавчий словник-довідник / за ред. Р. Гром'яка, Ю. Коваліва, В. Теремка. Київ : ВЦ «Академія», 2007. 753 с.
2. Презентація книги «Вік червоних мурах». URL: <https://www.youtube.com/watch?v=VKYW8Lv3ntM>
3. П'янкова Т. Вік червоних мурах. Київ : Наш формат. 256 с.
4. Ткаченко А. Мистецтво слова. Вступ до літературознавства. Київ : Правда Ярославичів, 1998. 448 с.
5. Хархун В. Дефінітивні розбіжності терміна «поетика» в літературознавчих методологіях ХХ століття. *Вісник Запорізького державного університету*. Серія «Філологічні науки». Запоріжжя : Запорізький державний університет, 2001. Т. 1. № 1. С. 129–130.







Менсітов І. І.

аспірант

Запорізький національний університет

Наук. кер.: Стадніченко О. О., к. філол. н., професор

**УСОБЛЕННЯ ТРАГЕДІЇ КОЗАЦТВА  
НА ПРИКЛАДІ ОБРАЗУ П. КАЛНИШЕВСЬКОГО  
В УКРАЇНСЬКОМУ ЛІРО-ЕПІЧНОМУ ПРОСТОРІ  
ДРУГОЇ ПОЛОВИНИ ХХ – ПОЧАТКУ ХХІ СТОЛІТТЯ**

Козацька проблематика й тематика в наш час реалізується в межах цілих дискурсів, літературних напрямів, шкіл, рухів, а також як проблема етнології, соціальної психології, політології. Як явище, козацтво має своєрідні хронологічні межі, що визначаються за періодами Коліївщини, Хмельниччини, Руїни. Ключовим фактором, що характеризує добу Запорозького козацтва, можна визначити героїзацію її окремих діячів. Розглянувши рецепцію образів цих постатей у поетичних творах другої половини ХХ – початку ХХІ століття можна схарактеризувати загальне ставлення української спільноти до козацької спадщини. Тому за мету подібні дослідження ставлять розкриття феноменальності відображення в поезії окремих історичних постатей, що стали визначальними для формування української нації. Відповідно й особистісний рівень конструювання поетичних текстів на козацькі мотиви можемо простежити на прикладі постаті кошового отамана П. Калнишевського. Підґрунтям для такої неприхованої уваги, зокрема й до постаті останнього кошового отамана, слугує історична межа, котра розділяє українську спадщину на періоди до і після ліквідації козацтва, що зумовлює виправдану трагедійність змалювання П. Калнишевського як для прозових, так і поетичних творів. Так, балада Б. Лепкого «Калнишевський у неволі» є дуже красномовним прикладом того факту, чому саме особа останнього провідника Січі привертає увагу низки вітчизняних поетів. П. Калнишевський пережив не тільки зруйнування Січі, а й багаторічне ув'язнення за наказом Катерини II в Соловецькому монастирі.

Звідси символічність його особистого шляху як відображення загальної долі України, фатальну роль в історії якої відіграли саме складні стосунки з Москвою. Тому одним із основоположних дискурсів у змалюванні образу опального отамана є трагічний пафос: «Тут вічна ніч і безпросвітна тьма, / Тут вічна гниль і дожиттєва мука, / Хто тут пройшов – надію кинь! Дарма! / Держить тебе оця страшна тюрма, / Немов змія, стоглава і сторука» [2, с. 289].

Високий градус трагізму стимулює тут граничне насичення оповіді експресивно-емотивно-оцінними засобами, а саме алегорією темряви, ночі, зміїної підступності, невольничого існування. Трагічний дискурс взаємодіє як чинник побудови образів із мотивами заклик до повалення ненависного політичного режиму: «Дивіться! Се останній Січі пан, / Се отаман останній у неволі!» [2, с. 290].





Отже, доля П. Калнишевського красномовна сама по собі як приклад «милості» Москви до «союзника», а також дозволяє кинути звинувачення у вічі імперії та декларувати боротьбу за незалежність.

Тими ж факторами викликане й звернення до образу останнього отамана Січі в поемі Яра Славутича «Соловецький в'язень». Тут бачимо перелік ідейно-тематичних властивостей, що і в Б. Лепкого. Важливим чинником змісту поеми є розкриття теми юридичної та історичної правоти отамана та підступності Москви: «Бувало в спеку, в завирюху / Козацьку славу берегли / І від Озова по Синюху / Кружляли степом, як орли. / Та все минулося. / Привілля москаль підступно сплюндрував» [4, с. 15]. Не менш значущим є опис умов ув'язнення: «І в'язень гнеться на підлогу, / На діл, де вимерзла вода...» [4, с. 15]. Значне місце займає опис північного клімату, що є непридатним для існування: «Пустельні, дикі береги, / Не блисне соняшне проміння...» [4, с. 14]. З усього, що сказано, можна зробити висновок про необхідність боротьби з імперією: «...Щоб чули мужні земляки / І розмикали мозку брами, / І дознавали, що пора / В державі власній вільно жити...» [4, с. 19].

Аналогічним є й коло асоціацій твору В. Коломійця «Калнишевський. Балада про останнього кошового»: ідею тексту підкреслюють як підбір тропів, так і загальний смисл сказаного, але структурно – це все той же приклад логічної тріади, що й у авторів-попередників: теза – славна передісторія подій, січове братство: «І далеко Січ... / Не гукнути на Січ! / Не втекти в її Дике поле» [1, с. 10], антитеза – жахливі умови ув'язнення та правова сваволя: «Винний він без вини – / корч старий в ланцюгах...» [1, с. 10], синтезом виступає заклик до незалежності України, виражений на основі контрастної алегорії ночі, темряви, неволі та світла, свободи та співзвучного з нею символікою кам'яного, закам'яного та революційного: «Чорновіста ніч... Мракобісна ніч. Темний час в історії... чи прогляне? Кам'яніла душа... Ні, крізь камінь сторіч – джерелом пробилася незриданна» [1, с. 10].

Між двома світоглядними позиціями перебуває зображення вдачі П. Калнишевського в поемі «Україна козацька» В. Северинюка. Автор промовляє від імені козацької спільноти: «...Калнишевський, Калнишевський / батьку-отамане, / чи не час вже «їсти глину», / сивий дідугане? / Вже нема Січі твоєї – / нащо ряст топтати?» [3, с. 421], дорікаючи рішенню останнього отамана віддати Січ без бою. У той же час, парадоксальне співчуття простежуємо під час характеристики заслання, до якого потрапив П. Калнишевський: «Не літають соловейки / до Петра співати, / бо не знають, голосисті, / де його й шукати» [3, с. 424]. «Як ти вижив, Калнишевський, / у тяжкій неволі?» [3, с. 425] – риторично запитує автор й дивується, що Петрові вдалося зберегти розсуд і, переживши 25 років ув'язнення, зрештою звільнитися. Цей епізод В. Северинюк підсумовує романтичним пафосом про несмиренний козацьких дух «Nota bene! Сам отаман / не просив «прощення». / Не «розкаявся», не зрікся / гордого імення» [3, с. 426],





мотивуючи це тим, що теза «Запорожець! І «смиреньє» [3, с. 427], про яке йдеться у надгробній епітафії П. Калнишевському, не стосується героя.

Отже, особистісний аспект у названих вище поетичних творах корелює з романтичним потрактуванням теми долі останнього отамана на тлі глобальної екзистенції усього козацтва: П. Калнишевський розглядається як типовий романтичний герой з його трагічною долею, важким прозінням, надзвичайно символічною індивідуальною долею-фатумом, що мотивує до відкритості в підходах до потрактування феномену Козаччини в поезії.

#### Література

1. Коломієць В. *Калнишевський. Балада про останнього кошового*. Прапор. 1988. № 1. С. 10.
2. Лепкий Б. *Твори* : у 2 т. Київ : Дніпро, 1991. Т. 1. 863 с.
3. Северинюк В. *Україна козацька : іст. поема ; худож. оформ.* Л. Чир. Львів : Каменярь, 2015. 479 с.
4. Славутич Яр. *Поезії та поеми (1937–2004)*. Едмонтон : Славута, 2004. 471 с.





Мерещук М. В.  
студентка 4 курсу  
Вінницький державний педагогічний університет  
імені Михайла Коцюбинського  
Наук. кер.: Зелененька І. А., к. філол. н.

## МОДЕРНІСТСЬКА «СУВОРІСТЬ» Ю. ЛИПИ

Юрій Липа – один із тих майстрів красного слова, котрих ми можемо небезпідставно називати лицарями. Творцями лицарського культу в українській культурі й літературі, зокрема, стали легіонери УСС, серед яких найвідоміші: Ярослав Барнич, Василь Вишиваний, Дмитро Вітовський, Михайло Гайворонський, Клим Гутковський, Микола Євшан, Роман Купчинський, Богдан Лепкий, Левко Лепкий, Антін Лотоцький, Осип Назарук, Микола Угрин-Безгрішний, Степан Чарнецький, Юрко Шкрумеляк. Чимало творів визначних діячів національного спротиву не досліджено, не всі контексти й паралелі проведено, отже, маємо дискурс.

Творчість українських січових стрільців досліджували й досліджують науковці, диспутуючи про стильові межі явища, жанрову палітру, відображення у критиці. Назвемо тут, зокрема, таких учених як І. Зелененька [1, с. 16–22], Г. Костельник [2], П. Коструба [3, с. 491–492], Є. Маланюк [4, с. 277], Д. Чижевський [5, с. 277]. Дослідження багатьох учених свідчать про те, що лицарська літературна традиція не занепала, а продовжує свою тяглисть, вона більш, аніж століття, що вельми актуально в наш буремний час.

Перша збірка віршів лікаря, мислителя, вояка Юрія Липи (1900–1944), що має назву «Світлість», побачила світ у 1925 році в місті Каліші. Позначена імпресіонізмом, вона засвідчила появу молодого чуттєвого чоловічого письма. І після тривалого підколоніального забуття вірші цієї збірки в добу Незалежності з ґрунтовою післямовою М. Ільницького під своєю історичною назвою вийшли в місті Львові у видавництві «Каменярь» (2014).

Звісно, письмо першої збірки вплинуло на формування подальшого таланту автора як поета, однак його незалежницький дух міцнів, голос гартувався; тому наступна збірка віршів уже своєю назвою доводила, що автор готовий до боротьби як долі. Назва збірки узятя з назви однойменного циклу – «Суворість» (1928). Але це, знову ж таки, абстрактне іменування, котре потрібно осягнути зусиллями волі, інтелекту, духовності. Отже, автор від збірки до збірки чимало вимагає від свого читача, розуміючи, що епоха не менш вимоглива, ба навіть жорстока.

Збірка «Суворість» була видана в 1931 році в Празі так званим циклостильовим способом. Вона менша за розміром, порівняно з першою збіркою брошурного типу, вірші розміщені на 32 сторінках. Видання структурує нумерування текстів і циклізація (кожний наступний віршований твір логічно продовжує попередній).





Каталогізацію віршованих текстів подибуємо у «Світлості» та у «Вірую», що також складається з чималої кількості циклів патріотичного та історичного спрямувань: «Князь полонений», «Стрілець», «Ненависть», «Народи», «Київські легенди», «І прийде час», «Диявол» та ін. Це свідчить про цільність художнього світобачення поета, що відзначив у його таланті науковець-енциклопедист Д. Чижевський: «...барокові письменники часто стриміли до циклізації віршів, до об'єднання їх у певні групи, сполучені якоюсь внутрішньою єдністю...» [5, с. 277].

Циклічність віршів критики пояснили близькістю до барокового світогляду та ідеї універсальності, котра спонукає до послідовної, ієрархічної будови висловлювань, до підпорядкованості міркувань, до висновків про божественну єдність усього суцього. Критик і церковно-громадський діяч, письменник і мовознавець, богослов та історик Г. Костельник вважав, що поєднати означені риси Ю. Липі вдалося завдяки богонаснаженості, боголюбності, котрі письменник почерпнув у мотивах поезії Р. М. Рільке, котру вправно перекладав [2]. Натомість Є. Маланюк знаходив у традиціях «Суворості» дидактичну історичність, схожу до «Научення Мономаха», подібність до барокової манери гетьмана І. Мазепи, до техніки київського графіка Нарбута, ніби зріла воякова поезія «...вичерпувала нам самий дух історизму, самий дух героїчних діб нашої історії. І звідти її незвичайний тон...» [4, с. 277].

Письменник Ю. Липа в другій невеликій модерністській збірочці «Суворість» навіть заперечував мотиви попередньої, світлоносної, життєлюбної збірки. Оскільки ідеї, акценти, мотиви набувають загострення в лівій частці творів, образи стають вельми конкретними, чіткими. Настрій «Суворості» є справді суворою: автор відібрав до збірки такі вірші, які б, на його думку, повнокровно та чи не найяскравіше відобразили саме авторську особистість, а не ліричного суб'єкта, поза всякими рецептивними нашаруваннями. Збірка доводить, що Ю. Липа – зрілий майстер, котрий відчуває відповідальність перед читачем, перед словом, а також перед побратимами та перед країною, за незалежність якої бореться. Саме тому в ній перехлюпує вже не емоційність та враженність, а осмислена історичність.

Ю. Липа в «Суворості» не завуальовуючи називає ворогів ворогами, аналізує причини національної поразки у визвольних змаганнях, а також заглиблюється в наслідки. Вірші переповнені категоричними вимогами щодо переосмислення історії, пафосом самоті трансцендентного існування, трагічним стоїцизмом, строгими закликами, історіософськими візіями, схожими до візіонерства окремих представників «празької школи».

Попри конкретність письма, патріотизм і риторичну полум'янність, так властиву поезії воїнів, книга наштовхнулася на критику, полярну й неоднозначну. То у збірці вбачали «пестру мішанину, в якій правдиве зерно не відділено від полови», віднаходили «рими не дуже старанні, часто заступлені асонансами» [3, с. 491–492], то зараховували до твірних явищ складної епохи [4, с. 487].







Погляди П. Коструби, вченого-мовознавця, педагога, та Є. Маланюка, письменника, культуролога-енциклопедиста, публіциста, літературного критика, а також сотника Армії УНР із воєнним досвідом, є полярними, але зрозуміло чому. Згаданий першим у нашій розвідці рецензент, протопресвітер Г. Костельник ставиться з найбільшим пієтетом до автора, визнає «Суворість» Ю. Липи довершеною, такою, котра в літературному процесі першої половини ХХ століття в Україні маркує нову, національно й гуманно виражену епоху [2].

Є. Маланюк у дослідженні поетичної творчості Ю. Липи спершу відзначав саме імпресіоністичність, та згодом наголошував на епохальності та доленосності суворих віршів: «...поминаючи дещо акварельну і випадкову «Світлість», треба визнати циклостилевий зшиток мужньо довершеної «Суворости» за одну з тих книг поезії, які в літературному процесі творять епоху. Все в цій книзі було нове і незвичайне, починаючи від тематики і кінчаючи словництвом...» [4, с. 277].

Отже, маємо справу з унікальним явищем мужньої літератури, лицарської, воїнської, традиції якої, виплекані в УСС, продовжили себе за межами ХХ століття, здобули дискурс і впливатимуть на подальше формування української літератури як європейської.

#### Література

1. Зелененька І. Художній ідеал у розумінні Миколи Євшана. *Постать Миколи Євшана в контексті розвитку українського модернізму* : зб. наук. праць. Вип. 6. / ред. колегія : Н. Поляруш, В. Ткаченко, І. Зелененька, В. Крупка. Вінниця : ТОВ «ТВОРИ», 2019. С. 16–22.
2. Костельник Г. З глибини провалля. *Мета*. 1938. 1 січня.
3. Коструба П. Рецензія на збірку «Суворість» Ю. Липи. *Дзвони*. 1931. Ч. 1. С. 491–492.
4. Маланюк Є. Книга спостережень : статі про літературу. Київ : Дніпро, 1997. 428 с.
5. Чижевський Д. Українське літературне бароко : вибрані праці з давньої літератури. Київ : Обереги, 2003. 576 с.





Міщенко С. Ю.  
студентка 2 курсу  
Запорізький національний університет  
Наук. кер.: Горбач Н. В., к. філол. н., доцент

## ІНТЕРМЕДІАЛЬНІСТЬ ЕСЕЮ І. СЛАВІНСЬКОЇ «ПОБАЧИМОСЯ В БАХЧИСАРАЇ»

Ірина Славінська відома нашим співвітчизникам як журналістка та продюсерка радіо «Культура», громадська діячка, зокрема у сфері гендерних питань, літературознавиця, перекладачка, письменниця. Об'єктом нашої уваги став есей «Побачимося у Бахчисараї» зі збірки «Моє тихе Різдво» (2022), а предметом – поетика кінонарративу твору. Дослідженням інтермедіальності, зокрема, літературно-кінематографічної взаємодії у вітчизняному літературознавстві займалися Н. Бернадська, О. Брайко, Л. Генералюк, Л. Горболіс, О. Пуніна, О. Рисак та інші. Проте аналізований есей ще не був у полі зору літературознавців, що доводить наукову новизну дослідження, а свідченням його актуальності є увага до елементів кінопоетики твору, які сприяють збагаченню виражальних можливостей сучасного письменства.

Підстави говорити про кінозасоби літератури дає наявність у тексті твору «прийомів, джерелом яких був кінематограф – кадрвання, монтажу, титрів, колористичних деталей, світлових ефектів, ритму, контрасту, зміни перспектив і планів тощо» [1, с. 155]. На думку А. Покулевської, більшість із подібних прийомів можуть позиціонуватися в межах двох головних складників кінопоетики – монтажу і кадру [див. 4, с. 45]. А. Мазурак, розглядаючи психологічні засади монтажного мислення, приходить до висновку, що монтажність – «це психофізіологічна властивість сприйняття людиною світу, це засіб здійснення розумових операцій нашою свідомістю» [3, с. 10] Вона полягає у спроможності останньої з розрізнених відбитків реальності, вихоплених фрагментів інформації створювати кінцевий образ. Складниками монтажу в кіно є кадри – окремі знімки на кіноплівці. Для літератури ж, на нашу думку, визначення кадру має акцентувати не тільки наявність просторових рамок, але й зв'язки з часом. Тож, у межах цього дослідження послуговуватимемося таким визначенням: кадр – зоровий образ, що фіксує окреслений кутом огляду людського ока момент художньої дії, характеризується відносною смисловою завершеністю та фіксованістю, нерозгорнутістю в часі.

У центрі аналізованого твору І. Славінської постає образ Криму, яким він запам'ятовується їй під час літніх і зимових поїздок. Топосами літнього Криму стають міста Судак і Ялта. Через загальні плани твориться типовий образ курортного кримського міста: залюднені пляжі чи набережна з публікою на підборах і в лелітках, химерна забудова поблизу моря, дегустування риби й морепродуктів, персиків чи домашнього вина. Зимовий Крим, позбавлений сезонної метушні і тисняви, стає відкриттям авторки: «виявляється, кримські





міста й містечка, напрочуд гарні, якщо їх не затуляє натовп» [5, с. 208]. Відтак літній і зимовий образи Криму поєднані за монтажним принципом на основі контрасту. Місто Гурзуф моделюють у читацькій уяві кадри пейзажних картин: «щодня фотографую точку зустрічі моря, землі та неба – важко повірити, що одне й те саме місце може бути настільки різним» [5, с. 207]. Найнеповторніше враження на авторку справляє Бахчисарай. Її перше знайомство з містом відбулося раніше, проте в пам'яті залишається краса ханського палацу.

Образ Криму поступово набуває етно-культурного означення. «Татарські будинки» й «татарські дворики», які викликають в уяві читача домислювання ідилічних деталей побуту, стають не лише маркерами присутності там кримських татар, але й відправною точкою розмови про новітню історію Криму. Знайомство авторки із власником гостьових кімнат, який із захватом говорить про комфортність і затишок свого будинку з внутрішнім двориком, але зневажливо – про перших господарів цих помешкань, змушує її усвідомити причиново-наслідкові зв'язки між геноцидом корінного населення Криму і появою там росіян, що однаково зверхньо ставилися до українців і кримських татар, бо «мислили себе «старшими братами»» [5, с. 209–210].

Монтажний принцип побудови дозволяє І. Славінській компонувати спогади з різних проміжків часу. Так поряд із Бахчисараєм зразка 2013 року постає опосередкований образ кримського міста, датований березнем 2022-го. В Україні йде війна, а з окупованого Криму авторку морально підтримує її знайома – мати чотирьох дітей і дружина заарештованого окупаційною російською владою кримськотатарського журналіста Амета Сулейманова: «Аби трохи мене розрадити, надсилає фото з Бахчисарайського музею. І я, сидячи в коридорі за двома стінами, під звук нового «прильоту» десь удалині розглядаю красиву кераміку, мідні кавники та апетитні кримськотатарські солодощі на тарелях. «Сподіваюся, що невдовзі побачимось у Бахчисараї», – одночасно пишемо одна одній» [5, с. 210]. Зміна крупності планів від загального, що подає фігуру авторки в імпровізованому укритті, до крупного (кераміка) і, нарешті, детального (кавники, солодощі, тарелі) зміщує фокус уваги з воєнної реальності на тему національного вітаїзму, що виявляє себе в мистецтві. Поєднання трьох часових площин – минулого, теперішнього й майбутнього – надають об'ємності і багатомірності проблемі повернення Криму і повернення в Крим.

Отже, монтажний принцип побудови есею І. Славінської «Побачимось у Бахчисараї» на рівні компонування кадрів та абзаців допомагає авторці ущільнювати матеріал і концентрувати дію в часі, відкидаючи зайве і акцентуючи увагу на важливому і значимому, сприяє передачі багатоплановості предмету письменницької обсервації, можливості розділення і поєднання відносно самостійних смислових фрагментів, підкресленню значимості «випадкового» сусідства епізодів тощо.

### Література

1. Горбач Н., Міщенко С. Саспенс як елемент кінопоетики в новелі В. Габора «Телеграма». *Актуальні питання гуманітарних наук*: міжвузівський





- збірник наукових праць молодих вчених Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка. Дрогобич : Видавничий дім «Гельветика», 2022. Вип. 47. Том 1. С. 154–158.
2. Мазурак А. Психофізіологічні засади монтажу як засобу художнього впливу в літературі й кіно. *Слово і Час*. 2012. № 6. С. 9–18.
  3. Покулевська А. Монтажність та кадровість як принципи структурування в просторових та часових мистецтвах. *Вісник Дніпропетровського університету імені Альфреда Нобеля*. Серія «Філологічні науки». Дніпро : б. в., 2016. № 2 (12). С. 45–52.
  4. Славінська І. Побачимося у Бахчисараї. *Моє тихе Різдво* : коротка проза. Львів : Видавництво Старого Лева, 2002. С. 205–212.





Овсяницька Г. В.  
магістр філології  
Запорізький національний університет  
Наук. кер.: Курилова Ю. Р., к. філол. н., доцент

## КАССАНДРА В ОДНОЙМЕННИХ ТВОРАХ Л. УКРАЇНКИ І ГУРТУ «THEATRE OF TRAGEDY»: ЕКЗИСТЕНЦІЙНІ ПАРАМЕТРИ РЕЦЕПЦІЇ ОБРАЗУ

Давньогрецьким міфічним сюжетам приділено чи не найбільше уваги в європейській літературі. В епоху Модернізму, внаслідок формування таких мистецьких напрямків як неокласицизм, неоромантизм, відбувається переосмислення античних сюжетів із акцентуацією на проблемах, не порушуваних раніше. Одним із найбільш загадкових образів давньогрецької міфології є образ віщунки Кассандри, що передбачила загибель Трої, але в чій пророцтва ніхто не вірив. В українській літературі до цього образу звернулася Леся Українка в однойменній драматичній поемі, розвивши концептуальне сприйняття – через розширення і поглиблення проблемного кола, в центрі якого опинилася героїня. Гендерні, культурологічні, компаративні та інші аспекти драматичної поеми досліджували В. Агеєва, П. Бондарчук, О. Забужко, Н. Зборовська, С. Кочерга, І. Спатар, В. Ржевська та ін.

У пісенній творчості до образу троянської пророчиці звернулися учасники норвезького гурту «Theatre of Tragedy», у чиєму творі можна спостерегти зміщення акцентів у бік загострення екзистенційного конфлікту героїні. Специфіка проблематики щодо висвітлення образу пророчиці є ланкою, що уможливорює символічний «діалог» текстів – драматичного і пісенного, зумовлює їхнє взаємне доповнення на рівні ідей та сюжетів. Прикметно, що Леся Українка була обізнана із творами світової літератури, зокрема – ознайомлена творчістю норвезького драматурга Г. Ібсена (та його послідовників – Б. Шоу, М. Метерлінка та ін.), котрий дав початок новій європейській драмі, відомій як драма ідей. Можна припустити, що конфлікт, окреслений у «Кассандрі», сформувався на основі вивчення письменницею світової літератури. Творчість Лесі Українки охарактеризована всебічно, але залишаються перспективними дослідження змістовних паралелей її текстів між інтермедіальними та різножанровими утвореннями у межах літератури, з урахуванням символічного та культурологічного контексту. Можна припустити, що специфіка висвітлення діалектики буття, окресленої в драмах Г. Ібсена та його послідовників, була запозичена учасниками гурту «Theatre of Tragedy» як концептуальний стрижень, зумовлений позачасовою онтологічною єдністю. Античне ядро є кластером смислів, що поєднує ідейні потенціали драматичної поеми і пісні, зумовлює їх синтез в одній смисловій точці через першоджерело, яким є давньогрецький міф, на основі котрого виходимо на інтерпретацію спільних параметрів. Це зумовлює актуальність дослідження,







що розкривало б екзистенційні параметри образу троянської пророчиці у драмі Лесі Українки «Кассандра» (1907) і в пісні «Cassandra» (з альбому «Aégis», 1998) норвезького гурту «Theatre of Tragedy» у компаративному аспекті. Мета розвідки – розкрити особливості рецепції міфологічного образу у творчості письменниці і колективу з кута зору екзистенційної проблематики.

Одноійменною драмою Лесі Українки виокремлюється з числа інших творів, присвячених Кассандрі, тим, що цей твір варто характеризувати насамперед як драму ідей. Впадає в око і сама специфіка діалогів героїв твору: конфлікт повністю перенесений авторкою у сферу вербального, по-сократівськи діалектичного. Таким способом, дія, пов'язана безпосередньо з Троянською війною і битвами в її часопросторових межах, є фоном, посеред якого розгортається драма смислів.

Особливість пісні гурту «Theatre of Tragedy» в тому, що її смислова структура великою мірою базується на роздумах, а це зумовлює як ідейну, так і формальну своєрідність твору – ліро-епічне поєднання нарративу й медитативності. Ліричний суб'єкт ставить відкриті запитання, і – намагається самостійно дати на них відповідь. Леся Українка не подає жодної згадки про передумови виникнення в Кассандри здатності віщувати, хіба що в переліку дійових осіб зазначає: *дочка Троянського царя Приама, пророчиця, жриця Аполлона* [2, с. 9]. У пісні «Theatre of Tragedy» історія стосунків Кассандри з божеством є стрижневою: *«He gave to her, yet tenfold claim'd in return – She hath no life but the one he for her wrought; Proffer'd to her his wauking heart – she turn'd it down, Riposted with a tell-tale lore of lies and scorn»* [3], інакше – конфлікт у пісні стосується, на перший погляд, взаємин чоловіка і жінки, і пов'язаних з ним проблем брехні і довіри, нерозділеної любові, жіночої брехні і жорстокості – за уявленнями патріархального суспільства і, відповідно, – виплеканими канонами про жіночу поведінку тощо, але при іншому прочитанні розкривається рівень, де йдеться про межову ситуацію вибору з безвиході – *зادля уникнення героїнею ментально-ціннісної шизофренії, себто – кореляції між непов'язуваними протилежностями: буттям у рабстві принципів (вірності собі, духові, покликанню) і буттям у рабстві чоловіка, нехай і божества (згідно з міфом, почуття Аполлона стосувалися не любові, а пристрасті, притаманній більшою мірою земній людині)*. Інакше, відмова була сприйнята як виклик, кинутий не стільки як богам, скільки як чоловікові (*«Her naysay' raught his heart»* [3]), що, зрештою, не завадило Аполлонові скористатися прерогативою належності до сакрального простору: дар віщування був даний ним Кассандрі як прокляття. Таким способом, образ пророчиці у пісні «Theatre of Tragedy» набуває романтичних конотацій в дусі раннього Дж. Байрона, чий демон кинув виклик Творцеві. Аналізуючи драму Л. Українки, і В. Петров, і В. Агеєва (зокрема, дослідниця запропонувала прочитання твору у феміністичному ключі) недаремно відзначили прометеїзм Кассандри [1, с. 11, 20]. Але, на відміну від пісні, у драмі пророчиця протистоїть передовсім суспільству (принципи якого сформовані маскулініними персонажами – Геленом,





Дефрїбом, Ономаєм та ін.) з його панівними звичаями, і саме воно карає її, виштовхуючи на маргінес. У пісні образ пророчиці змальований дещо в негативному ключі (візії є безумством, але – на думку Кассандри, і все це – відплата за брехню та зневагу, завдані Аполлонові), хоча, вибір героїні насправді є її єдиним можливим порятунком від духовної дезінтеграції: «*She belied her own words, He thought her life save moreo'er scourge*» [3]). Леся Українка, як автор, – на боці своєї героїні, позаяк вибір Кассандри був спрямований на відстоювання істини – того, що неможливо репресувати (жриця Аполлона вірна насамперед Мойрі – богині Долі, фактові буття вищого принципу як єдиного закону Всесвіту): «*Кассандра: Але й сама я жінка, отже правду я можу бачити й невбрану*» [2, с. 57]. У пісні героїня виштовхується на маргінес через невідповідність очікуванням патріархату, який насправді є імітацією божої волі, а тому не дивно, що у світі, окресленому в творі, Аполлонові дозволено зіграти чужу роль, тим самим – засвідчити свою всевладність. Зокрема, у пісні бог бере на себе місію ерінїй (богинь помсти, *недоли*), що уособлюють *темну сторону фатуму*, який не полишає Кассандру: «*He left her ne'er without his heart*» [3] (можна припустити, що автори іронізують над образом не такого вже й «сонячного» божества, засліпленого самолюбством: «*If he did grant, wherefore then did he not foresee, Belike egal as it to him might be?!*» [3]). Трагедія Кассандри полягає якраз таки в нездатності роздвоюватися, себто бути не-собою. З цієї причини вона бачить правду як є. Але з точки зору суспільства, звиклого до світоглядного лицемірства, безумство пророчиці полягає в її духовній цілісності, невмінні і небажанні підлаштовуватися під суспільні запити: «*Prophetess or fond? Tho' her parole of truth: "I ken to-morrow – refell me if ye can!" Yet the kiss and breath – Apollo's bane – Seer of the future, not of twain, "Sicker!", quoth Cassandra*» [3]. Порівняймо зі словами героїні Лесі Українки, адресованими Геленові: «*Кассандра: Не говори мені про гнучкість плаза, для мене то не мудрість, а гидота*» [2, с. 58]. Трагедія Кассандри невіддільна від трагедії суспільства, що не готове сприйняти правду і потребує її замітника: «*Андромаха: Доволі з нас уже твоєї правди, зловісної, згубливої, так дай же нам хоч неправдою пожити в надії*» [2, с. 55]. Якщо у пісні недолею Кассандри намагається скористатися Аполлон, то у драмі це робить Ономай («*Кассандра: Як можеш ти мене бажать за жінку? Ти ж бачиш, я душею не твоя. Ономай: Як буде мій сей стан, і сії очі, і сі уста, вся горда пишна постать, то де ж із них подінеться душа?*» [2, с. 47]), але разом із тим лідійський цар зазіхає паралельно і на Трою. Репліка пророчиці ніби увиразнює мотивацію зробленого нею вибору, при чому – в обох творах: «*Кассандра: Не люблю того, хто так підступно скористав з нашої недоли*» [2, с. 50].

Отже, якщо для Кассандри в пісні гурту «Theatre of Tragedy», у пріоритеті – збереження душі через вірність особистісному призначенню жриці, нехай – і через конфронтацію з божеством, то для героїні Лесі Українки відіграє роль насамперед вірність принципам Духу, що є невіддільним в





ід принципів існування Всесвіту, чулого до фальші. В обох творах неправда профанного світу пов'язується із патріархальними тенденціями домінування – із владою, що репресує істину. Свобода вибору покладає на героїню тягар вигнання. Але ні суспільство, ні розгніваний бог не можуть уповні заглушити її голос – голос жінки, що відмовилася бути об'єктом і жертвою.

### Література

1. Агеєва В. Проблема комунікативного розриву в драматичній поемі «Кассандра». *Наукові записки*. Спеціальний випуск : у двох частинах. Ч. 1. Київ : Національний університет «Києво-Могилянська академія», 1999. Т. 9. С. 11–21.
2. Українка Леся. Повне академічне зібрання творів : у 14 т. Луцьк : Волинський національний університет імені Лесі Українки, 2021. Т. 2. : Драматичні твори (1907–1908). 424 с.
3. Theatre of Tragedy. Cassandra. Lyrics. URL: <https://www.azlyrics.com/lyrics/theatreoftragedy/cassandra.html>





Озмитель Д. Г.  
студентка магістратури  
Запорізький національний університет  
Наук. кер.: Курилова Ю. Р., к. філол. н., доцент

## ЗАГОЛОВОК ЯК МІКРОМОДЕЛЬ СЮЖЕТУ В РОМАНІ О. САЛІПИ «ОЛЯ»

Престижний конкурс «Коронація слова» розкриває широкі можливості для реалізації потенціалу великої кількості цікавих авторів. Серед них – постать О. Саліпи, яка стала однією з лауреаток із романом «Оля». Схвальні відгуки на цей твір створюють атмосферу довіри до таланту письменниці, а назва твору викликає інтерес і здогадки щодо того, хто саме є головною героїнею, адже останнім часом активно експлуатуються життєві історії провідних постатей української культури в сюжетах вигаданих біографій у вимірі масової літератури. Твір заснований на деталях біографії Ольги Кобилянської – принаймні так стверджують автори відгуків, тому особливий інтерес викликає характер переосмислення їх із огляду на такий своєрідний заголовковий комплекс, який не варто оминати при комплексному аналізі твору.

В. Мержвинський переконаний, що неувага до заголовкового комплексу – безпідставна, адже на думку багатьох авторитетних літературознавців, заголовок налаштовує читача на певну інтерпретацію сюжету, є поліфункціональним ключем до розкодування змісту твору [2, с. 32]. На думку Л. Юлдашевої, потреба розбудови типології заголовків творів сучасної української літератури актуальна, адже заголовок як засіб вторинної номінації є актом ідентифікації унікального об'єкта – літературного твору через актуалізацію найважливішої інформації [6, с. 115–116]. Для дослідниці значимою є категорія модусу – «відповідника повідомлення на рівні мислення, суб'єктивної змінної, що відображає відтінки почуттів. Він співвідносний з об'єктивною константою мислення – диктумом, що відповідає події, ситуації» [6, с. 116].

Заголовок входить до паратекстуальних елементів тексту. Паратекстуальність, на думку М. Сокол, стає все більш важливим компонентом книги, тому що «зазвичай сучасні літературознавці “стирають” межу між текстом і екстратекстом» [5, с. 219]. Якщо виходити з такої точки зору, заголовок дуже важлива характеристика твору, яка миттєво «розгортає» перед читачем напрямок прочитання. Паратекстуальні елементи, зокрема, заголовок – є першою точкою перетину свідомості автора й читача, своєрідним ключем, що відкриває двері художнього світу твору. Саме тому актуальним завданням є аналіз співвіднесеності заголовку роману О. Саліпи із його загальними характеристиками змістоформи в широкому контексті особливостей жіночої прози перших десятиліть ХХІ століття.

Як заголовок авторкою обрана зменшено-пестлива форма імені Ольга, що одразу налаштовує читача на проєкцію приватного простору існування людини.





На сьогодні це дуже популярна стратегія, особливо для літератури масового сегменту. Наприклад, відома книга Н. Малетич «Леся. Мандрівний клубочок» для дітей, проте такі прийоми (спроба поміркувати над приватним виміром, дитячими роками) розширюють обрії сприйняття масштабних постатей української культури й додають усвідомлення її самоцінності.

Образ О. Кобилянської, який був сформований у межах різноманітних методологічних трансформацій, традиційно включає такі аспекти, як: самостійна незалежна жінка (феміністично заангажована оцінка); самотня, нещаслива жінка; захисниця знедолених (здебільшого образ сформований радянським літературознавством), інтелектуалка тощо. Певну інтригу вносить медійний контекст – матеріали, у яких розповідається про її стосунки з чоловіками. Деякі з цих матеріалів створюють навіть дещо негативний образ О. Маковея, який «не зрозумів» великого кохання надзвичайної жінки, хоча в автобіографічних матеріалах знаходяться відомості про його дружину, яка, за його свідченням, подарувала йому щастя.

У рецензіях на роман О. Саліпи так само акцентують увагу на його постаті, зміщуючи ракурс інтерпретації стосунків із О. Кобилянською в мелодраматичний контекст («негідник чи рятівник»). Так, О. Семенюк вважає, що це роман «від жінки про жінку й для жінок», розрахований на «дівочу аудиторію» [3]. В. Хоменко більш тверезо оцінює змістовний потенціал роману, говорячи про специфіку жанру («Оля» сповна справляється з основними завданнями масової літератури, а саме впливає на свідомість аудиторії, спрямовуючи думки в потрібні національні й соціальні русла, стимулює людей замислюватися та пам'ятати» [3]) і здатність впливати на формування іміджу української культури.

Виходячи з цих міркувань, потрібно звернути увагу на таке: авторці роману вдалося вирішити кілька завдань одночасно. Створюючи історію, засновану на давно відомих фактах, із нескладним наративом, О. Саліпа спровокувала дискусію про різні іпостасі письменниці, про які почали говорити тільки в останні роки. До того ж, твір адресований масовій аудиторії, яка не зовсім сприймає академічні образи і якій для розуміння потрібно зробити постать близькою, знайомою. Серед таких прийомів – зображення звичайних людських почуттів (знайомство з хлопцем Іваном, фізичні відчуття в присутності Маковея тощо). Авторка постійно змінює ракурс сприйняття персонажа, називаючи її то Ольгою, то Олею – ніби граючись із різними статусами жінки (дівчинка, панна, літня жінка): «Від цього «Олю» жінку пересмикнуло. Ніхто її так не називав тепер, а надто не очікувала такого від цього майже незнайомого чоловіка» [4, с. 17]. Діалог студентки і «старенької» Кобилянської нагадав інтерв'ю з пані, яка пережила катастрофу (фільм «Титанік» (1997)) – шаблонний прийом масового кіно.

Цікаво принагідно зауважити, що й сама О. Кобилянська любила місткі заголовки. Так, дослідниця Е. Боева стверджує, що «для заголовчих комплексів О. Кобилянської характерним є значне семантичне навантаження, експресивне







наповнення, вони є тим ядром, що концентрує в собі тематичний та ідейний задум, семантику всього твору в цілому [1, с. 337].

Отже, авторка намагалася зобразити звичайну жінку – пристрасну, чуттєву, вперту й живу, яка буде зрозуміла усім жінкам-читачкам незалежно від віку, статусу, професії. Твір примушує задуматися над співвідношенням різних сфер у житті жінки, над тим, наскільки вибір певної життєвої стежки залежить від самої жінки і як її змінює її оточення.

### Література

1. Боева Е. Функційна епістема заголовчих комплексів у художньому мовленні Ольги Кобилянської. *Вісник Львівського університету* : зб. наук. праць : у 2 ч. Серія філологічна. Львів : Львівський національний університет імені Івана Франка, 2019. Вип. 71. С. 332–344.
2. Мержвинський В. Поетика заголовків драматичних творів Лесі Українки. *Слово і Час*. 2007. № 2. С. 32–40.
3. Ольга Саліпа «Оля». URL: <https://chytay-ua.com/blog.php?id=1179>
4. Саліпа О. Оля. Київ : Folіо, 2020. 224 с.
5. Сокол М. Поняття паратексту та паратекстуальності в системі сучасного літературознавства. *Вісник Житомирського державного університету імені Івана Франка*. Житомир : Вид-во Житомирського держ. ун-ту імені І. Франка, 2011. Вип. 60. С. 218–221.
6. Юлдашева Л. Заголовки творів сучасної української літератури: мотиваційний аспект. *Філологічні науки*. Полтава : Полтав. нац. пед. ун-тімені В. Г. Короленка, 2016. Вип. 22. С. 115–121.





Ольшанська О. О.

аспірантка

Запорізький національний університет

Наук. кер.: Стадніченко О. О., к. філол. н., професор

## ПОЕТИЗАЦІЯ ЦИФРОВОЇ ДОБИ У ЗБІРЦІ М. БРАЦИЛО «ШОВКОВА ДЕРЖАВА»

Період розквіту творчого генія М. Брацило припав на кінець ХХ століття (перша збірка «Хортицькі дзвони» вийшла друком 1995 року) та трагічно обірвався невинувато рано – на початку ХХІ століття. Збірка «Шовкова держава» була надрукована 2014 року, вже після загибелі авторки.

За життя поетеса активно користувалася приладами та перевагами цифрової доби, задля популяризації своєї творчості: публікувала вірші у соціальних мережах та мала власний сайт, який і зараз є відкритим для читачів [4] та дослідників, адже в українському літературознавстві досі бракує ґрунтовних комплексних досліджень поезії М. Брацило. Біографію мисткині вивчали такі автори: О. Стадніченко, А. Рекубрацький, П. Юрик, І. Кушніренко, Ф. Штейнбрук та інші. Наявні публікації переважно у формі критичних статей на окремі видання.

М. Брацило належить до покоління «дев'яностиків», яке «увійшло в літературу в часи національної депресії, що супроводжувалася економічним колапсом, катастрофічним спадом українського книговидавництва, слабкістю національної демократії та постійною загрозою втрати хисткого державного суверенітету» [3, с. 132]. Однак зазначмо, що саме на долю цього покоління випало порубіжжя між письменством у традиційному сенсі цього слова та письменством віртуальним. Поезія переходить до онлайн-простору, стає доступною для всіх.

Після переїзду із Запоріжжя до Києва та здобуття кандидатського ступеня в Інституті мистецтвознавства, фольклористики та етнографії ім. М. Рильського НАНУ, М. Брацило працювала літредактором у видавництвах, редактором у журналах «Пані», «Вона», «Даша», а також контент-редактором сайту «IVONA» [2]. Інтернет («інет» – як у вірші «Лови мої пальці...» [1, с. 166]) став для поетеси і простором професійного зростання, і тлом щоденної дійсності, і зрештою засобом творення нових смислів.

У тому ж вірші «Лови мої пальці...» натрапляємо на виразне відбиття реалій цифрової доби: окремі рядки авторка записує латинськими літерами із символами нижнього підкреслення між словами. Таким чином, фраза нагадує адресу сайту: «*ja\_bez\_tebe/uzhe\_davno*», «*ty\_she\_ne\_zabuv\_mene*» [1, с. 166]. Подібні приклади транслітерації знаходимо також в інших поезіях. Зокрема, у вірші «Я мовби заїжджена та іномарка...» читаємо: «*Так просто набрати: три «дабі» pivneba\_ / pivsvitu pivpodyhu. (кранка) u\_serci*» [1, с. 235]. Поетеса дає назву процесу пошуку в мережі аторським неологізмом – «*тебешукання*»,





яке б «...навіки заглочило «Гугл» [1, с. 235]. Авторка описує психологічний стан людини в цифрову епоху, почуття самотності та відчуженості, що можуть виникнути через використання соціальних мереж та інших цифрових інструментів. Трансформуючи рядки в адреси сайтів, М. Брацило використовує запозичене з російської мови слово «ссилка»: «Я не умію з тобою занадто різко / ссилку лови...» [1, с. 166].

Перетворення та уподібнення лексичних конструкцій до URL-адрес поетеса здійснює не лише шляхом транслітерації, а й за допомогою літер українського алфавіту. Так, у вірші «Море» фінальна строфа має таке завершення: «Ніжність моря. Підступність моря. / Я між пальцями утекла...» [1, с. 168]. У вірші «Віриш – лишилося тільки очі тримати сухими...» також натрапляємо на рядок: «Тиша. Упевненість. Сила. Від себе до себе дорога» [1, с. 313]

Ще одним способом поетизації реалій цифрової доби є своєрідні поезії-тести, в яких авторка будує строфу у форматі «запитання + варіанти відповідей»: «Світом блукають усі, хто вважає себе: / 1) Господом / 2) Демоном / 3) Злиднем / 4) Героєм / 5) Страждальцем...» [1, с. 303] Одна з таких поезій, власне, й має назву «Тест», що повністю відповідає її формі: «Де ти є? Це тест. / Вибирай «любє»: / а) очі, в яких я бачу себе, / б) очі в яких я бачу тебе, / в) очі – є. А погляд?..» [1, с. 257]

Віршам зазначеної тематичної групи притаманне використання комп'ютерного сленгу (інет, ссилка, заглочило) та розмовної лексики (вибирай «любє»). Одиниці комп'ютерного сленгу мисткиня вживає без лапок, що свідчить про те, як міцно ці слова увійшли до щоденного мовлення.

Поезії зі згадками реалій цифрової доби одночасно відображають глибоку філософічність М. Брацило та її здатність відтворювати сучасну їй дійсність легко й лаконічно. Як швидко інформаційні технології увійшли в повсякденне життя людей, так само природно вони проникли й у царини поетичного слова, залишаючи поезію дзеркалом доби.

У збірці «Шовкова держава» М. Брацило лишається зануреною в історію свого роду, філософічною та водночас суголосною своєму поколінню. Реалії цифрової доби органічно вплітаються в мереживо її текстів та насичують їх новими відтінками.

### Література

1. Брацило М. Шовкова держава : лірика. Київ : Наш Формат, 2014. 336 с.
2. Брацило М. Я зроду тут живу... : рання лірика, спогади сучасників. Запоріжжя : Дике поле, 2018. 248 с.
3. Даниленко В. Лісоруб у пустелі: Письменник і літературний процес. Київ : Академвидав, 2008. 352 с.
4. Персональний сайт Марини Брацило. URL: <http://www.bratsylo.com.ua>





Орманжи В. Є.  
аспірантка

Запорізький національний університет  
Наук. кер.: Ніколаєнко В. М., к. філол. н, доцент

## ОСОБЛИВОСТІ ТЕРМІНОСИСТЕМИ УРБАНІСТИЧНОГО ДИСКУРСУ В УКРАЇНСЬКОМУ ЛІТЕРАТУРОЗНАВСТВІ

Український урбаністичний дискурс – надзвичайно багатогранне явище, котре слід оцінювати як єдність трьох послідовно сформованих шарів: структурного, ретроспективного (бо історія кожного міста значною мірою творить його ідентичність) та семіотичного (на рівні кодів і смислів, що уводять місто у світовий контекст, ідентифікують та визначають його сутність). Перший є основою терміносистеми, адже саме поява структури викликає інтерес до явища й зумовлює подальший його розвиток як усталеного концепту, трансформованого в культурній традиції.

Мета статті: окреслити основні аспекти терміносистеми урбаністичного дискурсу на сучасному етапі її формування.

Структурована концепція міської теми у візії української літератури починає уповні розвиватися в 90-х роках ХХ століття – і значною мірою вона перетинається з європейською та американською рецепціями, хоча має й індивідуальні риси. Першими дослідниками українського урбаністичного дискурсу слід вважати Т. Гундорову, Н. Копистянську, С. Павличко, Я. Поліщука, В. Фоменко та ін. Різноманітні поняття й концепції, наявні до того в радянському літературознавстві (насамперед, праці М. Бахтіна, Ю. Лотмана, В. Топорова) та значною мірою перейняті пізнішими дослідниками, мусять не просто співіснувати зі світовим контекстом, але й ставати його частиною, адаптуючись до різноманітного світового досвіду. Терміносистема урбаністичного дискурсу в українському літературознавстві досить розроблена, однак не усталена, постійно змінюється й розширюється.

Виходячи із сукупності тлумачень, запропонованих, зокрема, М. Зубрицькою, С. Павличко та С. Філоненко, **урбаністичний дискурс** – це комплекс текстів про місто (міста), навколо якого і в якому формується парадигма міських культурних кодів, проблем, ідентичностей.

Формальний аспект урбаністичного дискурсу представлений чіткою структурою, у межах котрої простір реалізується на тлі конкретного часового зрізу й формує **хронотоп** – єдність часу й місця з особливими, властивими лише їй ознаками та вузловими подіями. У роботах багатьох українських дослідників (В. Будного, О. Галича, М. Ільницького, М. Кодака та ін.) вживається поняття **часопростору** – при глибинному розгляді воно відмінне від початкового розуміння хронотопу, але із плином часу різниця майже нівелювалася, і тепер вони часто вживаються як синонімічні поняття (як синонім часопростору, термін поступово стає повноцінною категорією





поетики художнього твору, а за М. Бахтіним це лише часопросторовий алгоритм у межах певного жанру).

Художній простір прийнято членувати на певні **топоси** – одиниці відкритого простору, наділеного множинною семантикою. У їхніх межах формуються **локуси** – закриті неподільні простори з чітко визначеними межами. Вважаємо, що вони належать до інтимних, особистісних вимірів, у яких сконцентровано побут, внутрішній світ персонажів. Окремий тип локусів – це загальновідомі місця або суспільно значущі простори: навчальні заклади, бібліотеки, театри. Вони наповнені смислом іще до того, як стають частиною твору, як-от Києво-Печерська лавра в повісті І. Нечуя-Левицького «Кайдашева сім'я» або Собор Паризької Богоматері в однойменному романі В. Гюго.

**Топос міста** – «це географічна визначеність території простору міста, що досягається за рахунок присутності не топоніміки міста, а рецептивного бачення людиною міського ландшафту» [1, с. 3]. До характеристик топосу зараховуємо історичну пам'ять про нього («історичний палімпсест», за визначенням Д. Боклаха [1, с. 10]), географічні характеристики (від ландшафту до клімату), соціокультурні особливості (етнічний склад населення, основні види занять, породжений суспільною уявою міф про місто). Однак усі ці особливості надають топосу значення лише через його рецепцію дискурсом, в іншому випадку лишаються просто комплексом статистичних даних. Міські топоси й локуси, міський хронотоп, створюють узагальнений образ міста як явища – дружнього, ворожого чи байдужого людині. Окремо виділяємо *топос дороги*, який складно поділити на локуси, тому вважаємо його окремим типом, обмеженим лише точками вибуття, прибуття та проміжними зупинками (часто сюжетотвірними).

Формальні геопоетичні параметри твору виявляють закономірності в розвитку цілісної структури, дослідити її як цілісний концепт і спрогнозувати подальший розвиток. Інший шар терміносистеми – назви реалізованих у вимірі значень та сенсів категорій, які позначають не лише наявні алгоритми урбаністичного дискурсу, але і його взаємозв'язок із народною пам'яттю, національною ідентичністю, комплексом культурно-історичних травм.

Система локусів у просторовому вимірі твору перегукується із поняттями «**місце**»/«**не-місце**» – саме вони частіше вживаються в західноєвропейській філософській (і літературознавчій) традиції. Під «місцем» розуміється семантично й символічно освоєний простір, тоді як «не-місце» тотально відчужене, транзитне, а тому нічийне. Специфіка урбаністичного середовища в тому, що «не-місця» його заповнюють, створюючи образ повсякденного міста. Освоєні «місця» в ньому – лише острівці значень, у пошуках яких людина мусить подолати чимало перешкод.

До важливих концептів урбаністичного дискурсу також належать **міський текст** та **міський міф**. Ці поняття дещо подібні, оскільки можуть реалізуватися в просторі будь-якого міста і зрештою викристалізуватися







в окремий упізнаваний образ. Різниця між ними полягає в тому, що комплекси міських текстів – це уже створені тексти про конкретне місто, котрі формують традицію репрезентації міста в мистецтві (на певному етапі розвитку кожного із них). Так, добре розроблені міські тексти Лондона, Нью-Йорка, Парижа (будь-яких достатньо давно заселених міст), а в українській літературі найповніше сформовані київський та львівський – розвиток міського тексту значною мірою залежить від історії міста та його ролі в процесі державотворення. Останнім часом активно розвиваються харківський, одеський, полтавський, чернігівський, запорізький та інші міські тексти, що пояснюється необхідністю переосмислення ролі міста у формуванні української ідентичності та, зрештою, й держави.

Міський міф долучається до створення системи уявлень про конкретний простір, але існувати може в будь-якій формі: усній, письмовій, графічній тощо. Найчастіше він пов'язаний із видатними історичними особами й важливими подіями, місцями, об'єктами (заснування, отримання назви тощо). Крім того, міф про місто одночасно лягає в основу його тексту та в ньому ж і трансформується на вимогу часу. Звісно, ідейно-символічне навантаження урбаністичного дискурсу не обмежене міськими міфами

й текстами, а включає в себе різні концепції (взаємодія місця й не-місця; сукупність травмопросторів і місць пам'яті у межах топосу; ініціативна модель міської ідентичності тощо). Систематизація їх у єдину парадигму відбувається повільно, оскільки лише в останні кілька десятиліть тема міста осмислюється як комплексне явище – у контексті історичного та культурного розвитку українських земель.

Отже, в українському літературознавстві активно тривають процеси унормування й структуризації терміносистеми урбаністичного дискурсу. При цьому на перший план виходить змістовний аспект його існування – парадигма кодів, котрими образ міста наділяється під час засвоєння мистецтвом. Водночас структура урбаністичного середовища, реалізована в художньому творі, стає основою для подальшої розробки дискурсу та переосмислення його як питомого складника національної культури.

### Література

1. Боклах Д. Генеза рецепції топосу міста у філософії і літературознавстві. *Науковий вісник Міжнародного гуманітарного університету*. Серія : Філологія. Одеса : Міжнародний гуманітарний університет, 2015. № 18. Т. 1. С. 7–11.
2. Будний В., Ільницький М. Порівняльна компаративістика : підручник. Київ : ВД «Києво-Могилянська академія», 2008. 430 с.
3. Галич О., Назарець В., Васильєв Є. Теорія літератури. Київ : Либідь, 2005. 460 с.
4. Зубрицька М. Передмова. *Слово. Знак. Дискурс*. Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. Львів : Літопис. 1996. С. 9–21.





5. Кодак М. Поетика як система : літературно-критичні нариси. Київ : Дніпро, 1988. 159 с.
6. Копистянська Н. Час і простір у мистецтві слова : монографія. Львів : ПАІС, 2012. 344 с.
7. Павличко С. Теорія літератури. Київ : Вид-во «Основи», 2002. 679 с.
8. Поліщук Я. Гібридна топографія. Місця й не-місця в сучасній українській літературі. Чернівці : Книги – ХХІ, 2018. 272 с.





Петришина У. В.  
студентка магістратури  
Запорізький національний університет  
Наук. кер. : Горбач Н. В., к. філол. н., доцент

## ПОВІСТЬ О. САЙКО «ДО СИВИХ ГІР» ЯК ЗАСІБ ІНКЛЮЗИВНОГО ВИХОВАННЯ

Проблема інклюзії як процесу залучення усіх категорій громадян до суспільного життя та створення рівних умов незалежно від їхніх фізичних, психологічних, культурних, релігійних та інших особливостей не так давно постала в центрі суспільної уваги, тож до сьогодні залишається досить актуальною. Одним із засобів гуманізації суспільства, зокрема, виховання толерантного ставлення до іншого, є інклюзивна література.

Для українського наукового середовища цей термін є інноваційним, бо його впровадження відбувалося після Всеукраїнського просвітницького проєкту «Інклюзивна література», що відбувся в 2016 році. Результатом заходу стала популяризація авторів та творів літератури, які порушують проблеми людей з особливими потребами. Опрацювання таких творів на уроках літератури спонукає дітей до більш гуманного, толерантного ставлення до однолітків з особливим освітніми потребами, а в інклюзивних класах – допомагає дитині з інвалідністю швидше соціалізуватися та відчувати себе такою, як всі. Аналіз сюжету, характеристика головних героїв творів інклюзивної літератури вчить комунікації з такими дітьми, допомагає боротися зі стереотипами, виховує в дітях повагу до прав людини з одного боку, а з іншого – допомагає дітям із особливостями розвитку чи поведінки соціалізуватися у суспільстві, знайти друзів, комунікувати та отримувати новий досвід.

Однією з авторок подібних творів є львівська письменниця Оксана Сайко, в художньому доробку якої збірка оповідань «Новенька та інші історії», повісті «До сивих гір», «Поки впаде зірка», «Птахи завжди повертаються», «Волоцюги», «Нетутешній», що порушують складні соціальні питання, актуальні для нашого повсякдення, – порозуміння людей, особистого різноманіття, інакшості, інвалідності, булінгу тощо. Предметом нашої уваги в цьому дослідженні стане повість «До сивих гір».

Серед літературознавців, котрі досліджували художні твори на інклюзивну тематику, слід назвати Н. Головченко, О. Деркачову, О. Осмоловську, С. Ушневич та інших. Повість «До сивих гір» О. Сайко була об'єктом аналізу Т. Шарової та О. Бодика [2], які розглядали твір у контексті європейських цінностей, проте це не зняло потребу ретельнішого вивчення твору.

Головна героїня повісті – п'ятнадцятирічна Яська, яка відчуває себе не такою як усі, бо має фізичну ваду: «тягарем тримався незугарний горб,





викривляючи їй спину, спираючи дихання» [1, с. 3]. У селі, де жила дівчинка, з неї часто насміхалися, знищуючи відчуття впевненості в собі та дівочої краси. Ситуація дівчинки ускладнюється ще й тим, що вона – напівсирота. Спогади про померлу маму, для якої Яська була найкращою, незважаючи на горб, зринають у її пам'яті в найскладніші миті життя: «Так само колись несли її маму. ...припала до її холодного тіла... і понесли любу мамунцю тією ж стежкою до церкви, а з церкви на цвинтар, і там закопали в глибоку, страшну, чорну яму...» [1, с. 4]. Коли ж батько приводить додому мачуху – вродливу, але черству Ганку з сином, дівчинці стає ще складніше.

Через образ головної героїні О. Сайко порушує проблему існування людей із певними фізичними особливостями чи вадами, яким доводиться проходити через непорозуміння з оточенням, кепкування, булінг. Особливо, якщо це дитина чи підліток, які не можуть себе захистити. У повісті показано кілька моментів, коли однолітки насміхаються чи ображають Яську, але найбільше її пригнічувало байдуже і грубе ставлення родини. Дівчинці доводиться терпіти не лише образи та побої зі сторони батька («Бив, не розбираючи куди. Твердий пас впивався в тіло, як зла, навіжена гадюка, жалив щораз пекучіше й болючіше, щораз нестерпніше» [1, с. 13]), але й мачухи та її сина Ілька, «... що разом з іншими дітьми кидав у неї камінням та порохом, ще й насміхався, гукаючи за нею «горбунка» [1, с. 4]. Звісно, що така родина не стає на захист Яски, а це призводить до нетолерантного ставлення в соціумі. І як наслідок, О. Сайко зображує знущання над нею інших дітей: «Яська не встигла й слова промовити, як ззаду хтось із хлопців щосили штовхнув її, так, що горня випало рук» [1, с. 34].

Від самотності та відчуття непотрібності в Яски з часом виникає бажання поринути далеко в гори, де, вірить вона, зможе знайти свою мамунцю. Дорогою до сивих гір дівчинка зустрічає односельця Михайла, який став їй справжнім другом та порадником. Через образ Михайла авторка порушує проблему сенсу життя: «Радій життю, Ясько. Радій, як би не було тяжко. Радій тяжкій миті, кожному дневі. Життя так швидко минає...» [1, с. 48]. Саме з допомогою Михайла Яська починає сприймати себе такою, як є, бо тільки один він із її кола спілкування зміг довести дівчині, що вона найпрекрасніша та найгарніша, попри її ваду. Тому й спричиняє смерть Михайла непоправний біль дівчинці, яка вирішує бути з тими, хто її розуміє та підтримує: «Біля Михайлової криниці спинилася. ... напилася води, що досі мала солонуватий присмак Михайлового поту, вмила обличчя. Попереду, ген за обрієм, впинаючись вершечками у самісіньке небо, височіли далекі-далекі сиві гори...» [1, с. 61–62].

Інклюзивна художня література є важливим засобом соціалізації людей із особливими потребами, показуючи їх прагнення до саморозвитку, самоусвідомлення та сприйняття іншими, включення в щоденне життя. Повість О. Сайко змушує замислитись над складністю існування таких людей. Через образ головної героїні Яски письменниця демонструє





проблеми на життєвому шляху дітей з інвалідністю. Але її твір також мотивує бути толерантним до особистого різноманіття, з чуйністю ставитися до людей незалежно від їхніх особливостей чи станів, підтримувати їхню віру в себе та суспільство.

#### Література

1. Сайко О. До сивих гір. *Сайко О. До сивих гір*. Львів : ЛА «Піраміда», 2015. С. 3–62.
2. Шарова Т., Бодик О. Соціалізація людей з особливими потребами в суспільстві крізь призму європейських цінностей (на матеріалі творчості О. Сайко «До сивих гір»). *Актуальні питання гуманітарних наук*. Дрогобич : Видавничий дім «Гельветика», 2022. Вип. 56. Том 3. С. 141–149.







Пешнограєва Г. Р.  
студентка 3 курсу  
Запорізький національний університет  
Наук. кер.: Ніколаєнко В. М., к. філол. н., доцент

## ХУДОЖНІЙ ЧАС І ПРОСТІР У РОМАНІ І. МЕЛЬНИЧЕНКО Й В. ГЕРАЩЕНКА «ЖИВИ. ВСУПЕРЕЧ»

Одним з найважливіших способів існування мистецтва, його відтворення та творення є взаємозв'язок часових і просторових характеристик [1, с. 714], адже відображаючи реальність, мистецтво не може не відображати і часопросторові форми її існування. У різних видах мистецтва категорії простору і часу проявляють себе по-різному, адже в кожному жанрі є свої закони їх співвідношення. Що стосується літератури, деякі науковці схиляються до думки, ніби в літературному хронотопі час неодмінно домінує над простором, роблячи його більш осмисленим і вимірним, проте саме зв'язок часу та простору є однією з головних властивостей твору, оскільки розкриває художні образи, формує життєві цілі героїв, їхні цінності, світогляд, визначає їхній характер.

Роман Ірини Мельниченко й Вадима Геращенко написаний на основі правдивої історії родини одного з авторів: бабусі Любові Макарівни Геращенко та її сестри Антоніни Макарівни Деревської. Його рідня пережила розкуркулення та голод, висилку й каторгу, війну та повоєнну руїну [2], тому аналіз художнього часу і простору в романі, їх взаємодія з характерами персонажів, ставленням до пережитих подій може допомогти краще зрозуміти зв'язок між минулим, сучасним і майбутнім, що є важливим у контексті формування стратегій розвитку суспільства, а також – дослідити роль сучасної української літератури у формуванні культурної ідентичності українців.

Художній час центральних образів родини Деревських починається 1929 року: періодом розкуркулення, перетікаючи в простір Голодомору 1932–1933 років, поступово розкриваючи характери героїв: Віри, дружини Макара, що пережила багато лих на своєму шляху, але попри всі випробування залишалася сильною, мала чітко виражені принципи й цінності, виявляла співчуття та здатність до самопожертви; Люби, як відповідальної, самодисциплінованої, турботливої та водночас настійливої старшої сестри й доньки; Тоні, самовпевненої імпульсивної дівчинки, що не боїться висловлювати свої погляди й думки, але водночас розсудливої та сентиментальної молодшої сестри, й Петра, який зумів зберегти силу духу, характер, залишаючись до останнього дбайливим і відповідальним сином: важко працював, щоб забезпечити свою сім'ю та завжди був готовий підтримати їх у важкі моменти, що формуються під впливом жорстокої реальності тих часів.





Специфіка художнього простору роману І. Мельниченко й В. Геращенко «Живі. Всупереч» полягає в тому, що автори, відтворюючи реальний простір на тлі соціально-політичних змін, формують певний моральний простір, внутрішній простір героя [3]. До такого простору можна віднести переживання героїв, їх думки, марення, сподівання й спогади.

Тим не менш, у романі реальний і «віртуальний» простори існують у одній площині – в радянській Україні 1929–1933 років: спочатку в селі Гуляйпільського району, потім – у засланні. В епілозі автори розкривають читачу ще один художній простір: спогади тепер вже літніх Люби та Тоні про ті буремні події, коли вони вмиль втратили все: вільне мирне життя, рідних людей, зароблене потом і кров'ю господарство та все нажите майно.

Загалом хронотоп твору «Живі. Всупереч» – це складна, багаторівнева система, компонентами якої стають різні просторово-часові структури, що мають різні масштаби та різні ступені впливу на героїв роману. Проте ознаки системності всім цим хронотопам надає, перш за все, їх підпорядкування ідейно-тематичній єдності. Головна тема, що організовує художній час і простір роману, – це тема простої людини, що потрапила «під колеса» тоталітарного режиму. Автори свідомо зображують переломні моменти в житті українського селянства, коли найбільш повно проявляються основні, нерідко суперечливі риси національного характеру та свідомості. Письменникам важливо зобразити правду часу, погляд на події «зсередини». Ці ідеї зумовлюють своєрідність і цілісність художнього світу роману І. Мельниченко та В. Геращенко, який вибудовується навколо однієї української родини.

### Література

1. Літературознавчий словник-довідник / за ред. Р. Гром'яка, Ю. Коваліва, В. Теремка. Київ : ВЦ «Академія», 2007. 753 с.
2. Мельниченко І., Геращенко В. Живі. Всупереч. Харків : КСД, 2022. 480 с.
3. Художній простір і час. *Українська література*. URL: <http://surl.li/falqi>





Поліщук В. В.  
студентка 3 курсу  
Запорізький національний університет  
Наук. кер.: Курилова Ю. Р., к. філол. н., доцент

## СТРАТЕГІЇ ТВОРЕННЯ ОБРАЗУ ГОЛОВНОГО ГЕРОЯ В ПОВІСТІ О. ЧУПИ «ВИШНЯ І Я»

Феномен творчості О. Чупи визначають глобальні колізії українського літературного процесу останнього десятиліття. Політичні, соціальні обставини зумовили «внутрішню» еміграцію (переїзд до центральної частини України зі сходу її) багатьох творчих людей, які почали ще активніше реалізовувати себе в літературній творчості (В. Рафеєнко, Т. Дуда, О. Чупа та ін.). Філолог із технічною спеціальністю, донецький «слемер», фіналіст списку престижних премій – це все О. Чупа, оригінальний автор-«двотисячник».

Проблематика еволюції чоловічої суб'єктивності – нова тема в українській літературі останнього десятиліття. На початку 90-х років ХХ століття у ній була добре досліджена тема жіночої суб'єктивності, проблематика стосунків матері й доньки у феміністичному контексті (наприклад, С. Філоненко [2]). Образ чоловіка, моделі гендерної поведінки, аспекти чоловічої психології активно досліджуються лише останні 10–15 років у межах розширеної методології гендерних студій. Мабуть, і творів, які б містили таку проблематику не так багато: принагідно варто згадати книгу «Тато в декреті. Про що не питають жінок» А. Чапая. Отже, особливості становлення чоловічого характеру, моделі маскуліної поведінки або типологія чоловічих образів у сучасній українській літературі не настільки широко досліджувана тема, як це було б потрібно для цілісного усвідомлення формування гендерних моделей. Отже, аналіз особливостей характеротворення й моделювання персонажної сфери – актуальне питання, що включає аспекти від опису зовнішності до спостереження найменших змін у поведінці персонажа (психологія, функції, автобіографізм як основа мімезису).

У цьому дослідженні – акцент на стратегіях моделювання образу головного героя повісті О. Чупи «Вишня і я» – Ярчика. В основу сюжету повісті покладені відносини Ярчика з шестирічною дівчинкою на ім'я Вишня, які почалися з того дня, коли хлопець уперше зустрів дитину в супермаркеті і, прочитавши залишену її матір'ю записку з проханням піклуватись про її доньку, забрав Вишню до себе додому. Цей твір – легка щемлива історія про чоловічу ініціацію й самоусвідомлення, а також про роль батька для дитини, яка впливає й на нього самого.

Повість «Вишня та Я» О. Чупи вже була розглянута в попередніх дослідженнях. Так, на думку, Н. Яременко, твір явно відрізняється від попередніх його творів: «Письменником зроблено надзвичайно вдалу спробу на зміну раціональній людині змоделювати людину чуттєву, здатну





співпереживати, «думати серцем» [4, с. 153]. Я. Дияк детально проаналізувала концепт дитини в повісті, наголосивши на міфологічному контексті інтерпретації [1]. Специфіка ж чоловічого саморозвитку, гендерні моделі ще не стали предметом широкого зацікавлення.

Еволюцію особистості Ярчика можна поділити на умовні періоди. Спочатку автор характеризує його як **«Перекотиполе»**: «Ярчик живе зі світлою головою, короткою пам'яттю та ніколи не пускає в людях коріння. Вітер носить його наче степом. Від одного серця до іншого. Перекотиполе» [3, с. 7]. У свої неповні тридцять три роки чоловік проживає життя виключно у своє задоволення. Він ніколи не буває наодинці сам з собою – коло нього завжди є дівчина, а, якщо пощастить, то й кіт. Щоправда, ні дівчата, ні коти не затримуються коло Ярчика надовго, їхні імена не затримуються в його пам'яті, а всі колишні ототожнюються із абстрактним образом – «Вона». Цей період існування головного героя описується тільки на перших сторінках твору, далі ж – розповідається про кардинальні зміни, що відбулися в житті Ярчика з появою в його домі маленької Жінки – Вишні.

З того часу, як Ярчик забрав Вишню до себе, його образ набув нової характеристики – тепер він **«Велетень»**. В очах маленької дівчинки саме її Велетень був втіленням безпеки і спокою, добра й розсудливості: «Вишня дуже тішиться, що її Велетень добрий. На відміну від казкових. “Був би він такий, як у казці, ми би не потоваришували”» [3, с. 28].

І справді – Ярчик стає зовсім іншою людиною. Автор використовує інтер'єр як засіб характеристики персонажа, адже змін зазнає і його квартира: «В його (чи то пак, уже в їхніх) стінах зненацька зробилося чисто і свіжо. В раковині не затримується брудний посуд. Сміття виноситься щоденно. Постіль застилається і, головне, прибирається щоразу і одразу. Тепер і мови не може бути, аби залишити на дивані подушки, простирадла і ковдри на цілий день. Вікна щоранку неодмінно прочиняються нарозтвір, а ввечері ставляться «на провітрювання». З віконного скла зникли розводи, і на ньому не затримується вулична пилюка. З'явилися спіралі від комарів. А ще зникли павутинки у куточках під високою стелею. А найдивніше – підлога постійно чиста. Плями, які він не міг відтерти роками, за весь час проживання тут, зійшли наче самі собою» [3, с. 29]. Автор, так уважно розставляючи деталі, скоріше хоче спростувати стереотип про неспроможність чоловіка вести господарство або іронізує над швидкоплинною «еволюцією» свого героя.

Ярчик і сам не розуміє, що саме відбувалося з ним кожного дня, але згодом почав відмічати, що всі зміни він вершив сам. Так чоловік, який завжди засуджував правила і систематизацію домашніх справ, почав сам дотримуватись їх, і, таким чином, розвивати у Вишні почуття відповідальності і самостійності.

В один момент Перекотиполе стає не просто Велетнем, а батьком маленької дівчинки. Кожен похід на базар чи в магазин тепер регулярно відбувався за планом та списком покупок, а не був рішенням прийнятим





зненацька. Кожне нове слово, вжите у їхній розмові було пояснене. Ярчик щодня ставав розважливішим і терплячішим. А ще, мабуть, найголовніше те, що тепер він не міг бути іншим, оскільки «корінь змін, їх потужності і невідворотності був трохи в іншому. В тому, що з ним тепер живе не просто особа прекрасної статі. А насамперед – дитина. Єдина у світі жінка, чию довіру він не має права не виправдати. Хоча би з огляду на її дитячість» [3, с. 32].

Логічно було б вважати, що саме через образ Ярчика О. Чупа намагався показати наскільки важливими для дітей є увага, турбота та любов батьків, і яким тісним, насправді, може бути зв'язок батька й доньки. Автор демонструє процес дорослішання у всій його повноті та яскравості, а дитинство зображує як час, який ніколи не йде з життя назавжди – варто мати коло себе дитину, і дорослішати ви будете з нею разом.

Саме це й відбувалося з Ярчиком. Він почав помічати речі, на які ніколи не звертав уваги до цього. Тепер усі його думки були забиті фразами і питаннями на кшталт «Вишні б сподобалось», «Цікаво, а як би Вишня відреагувала на це?», «Треба взяти і для Вишні, нехай спробує». Їхній зв'язок міцнішав із кожним днем, проведеним разом, а дні, коли чоловіку потрібно було йти на роботу, були тяжким випробуванням його, здавалось би, сталевих нервів. Діапазон емоцій щоразу розширювався і згодом Ярчик почав навіть ревнувати свою маленьку Вишню: дівчинка знайшла собі друзів і навіть хлопчика, в якого закохалась усім своїм дитячим серденьком. Тепер уже спокій Велетня був порушений. Він скептично ставився до хлопця і надто переймався, аби той не образив його дівчинку, розуміючи, що Вишня й так була травмована безсердечністю матері.

Отже, автор транслює думку, що маленька дитина змусила дорослого чоловіка змінити не тільки погляди на життя, а й ставлення до жінок. Тепер він навряд чи буде фокусувати увагу тільки на своїх потребах, а більше думатиме про почуття навколишніх. І тепер уже не буде дівчат на ім'я «Вона», пам'ять не буде короткою, а «коріння» іноді він і буде пускати в людях. Так автор відтворює завершений цикл чоловічої ініціації.

#### Література

1. Дияк Я. Концепт «дитина» в повісті Олексія Чупи «Вишня і Я». *Вчені записки Таврійського національного університету імені В. І. Вернадського. Серія : Філологія. Соціальні комунікації*. 2020. Том 31 (70). № 3. Ч. 2. С. 119–123.
2. Філоненко С. Концепція особистості жінки в українській жіночій прозі 90-х років ХХ століття : монографія. Київ, Ніжин : ТОВ «Видавництво «Аспект-Поліграф», 2006. 156 с.
3. Чупа О. Вишня і Я. Львів : Видавництво Старого Лева. 2016. 128 с.
4. Яременко Н. Настрій тексту як складова ефекту присутності в повісті О. Чупи «Вишня і Я». *Літератури світу: поетика, ментальність і духовність*. Кривий Ріг : ДВНЗ «Криворізький національний університет», 2018. Вип. 12. С. 150–158.







Полковникова С. М.  
студентка магістратури  
Національний університет «Запорізька політехніка»  
Наук. кер.: Миронюк Л. В., ст. викладач

## МАЛЬОПИС О. ЧОРНОГО Й М. СОЛНЦЕВА «ДРАМТЕАТР»: ГРАФІЧНО-ОПОВІДНИЙ АСПЕКТ ТВОРУ

Мальованом, або мальованою історією, називають український варіант коміксу, який успішно еволюціонує на казково-міфологічному рівні та на ґрунті героїчних сторінок національного історії.

У різних аспектах комікс вивчали як зарубіжні (В. Айсмер, Дж. Дітмер, Т. Гроєнстін, Н. Кон, С. Макклауд, Ч. Форсфіль та ін.), так і вітчизняні (Д. Белов, О. Колісник, Н. Космацька, А. Москвичова, Т. Насалевич, С. Олійник, Т. Рябуха та ін.) дослідники.

Семантичне значення поняття «коміксу» докладно розтлумачено в енциклопедії сучасної України: «графічно-оповідний жанр, у якому поєднано малярство (карикатуру, послідовність малюнків) і літературу (короткі тексти у вигляді «мовної бульки» чи «хмарки»); серія зображень із короткими текстами, що становлять історію; книжка з такими малюнками. Інша назва – мальована історія. Бувають «німі» комікси з інтуїтивно зрозумілим сюжетом» [2].

На розширення проблематики та розгалуження тематичних обріїв жанру коміксу мають вплив суспільні процеси. Зокрема широкомасштабне вторгнення РФ на територію нашої держави 24 лютого 2022 року, принесло гіркий біль утрати, відчай, розгубленість від безвихідності та водночас стало потужним поштовхом до згуртування української й світової спільноти в боротьбі проти ворога. Митці ж намагаються сублимувати в художньо-мистецькі жанри трагічні події сьогодення, закарбувати на сторінках творів пережиті почуття, силу духу і мужності їх очевидців; розгледіти героїчне в буденності й змалювати образи сучасних героїв.

Мальовані «Драмтеатр», підготовлений сценаристом Олексієм Чорним і художником Максимом Солнцевим, увійшов до збірки графічних оповідей, представлених під назвою «Маріуполь» у журналі соціальних мальованів «Inker». І наразі ще не був предметом наукового вивчення. Мета нашої роботи – дослідити специфіку сюжету цього твору художньо-стилістичні й візуально-графічні засоби, використані авторами в межах жанру коміксу.

В емоційній передмові редактор журналу Сергій Колесніков зазначає, що за три місяці облоги український Маріуполь пережив те, що світ спостерігав шість років тому, коли дивився моторошні кадри з сирійського міста Алеппо, котре було знищене впродовж чотирьох років. Натреновані руйнувати, російські генерали безжально рівняли із землею нескорене місто Європи в рази швидше. А цивільні маріупольці намагалися вижити і, як могли, рятувалися від нищівних бомб агресора. Люди,





які вибралися з «епіцентру кривавої бані» переконані в тому, що про злочин, свідками якого вони стали, світ має знати [див. 3].

Мальопис «Драмтеатр» – це ілюстрована історія однієї з найтрагічніших сторінок в історії українського міста Маріуполя і людей, що потрапили в пекло на рідній землі, яке влаштували російські загарбники цивільному населенню.

Текстові повідомлення в мальописі складаються з невеликих цитат, коротких діалогів, міркувань, які відповідно до традиційної стилістики коміксу, розташовані в «мовних бульках»/«хмарках». Композиція досліджуваного мальопису відповідає канону художнього твору: зав'язка – розповідь про героїв, розвиток подій – скасування евакуації, гуртування людей у місцевому драмтеатрі задля порятунку від шквалу російських авіабомб; кульмінація, яка водночас і розв'язка, – вибух, руйнація, загибель сотень цивільних і цинічний звіт льотчика-вбивці: «Задача виконана. Підтверждаю» [3]; у епілозі – розповідь про долю тих, кому пощастило вижити в тому смертельному горні.

Графічну композицію коміксу становить система кадрів (фреймів), тобто окремі зображення, розташовані в певній послідовності (горизонтальній чи вертикальній) й містять наратив [див. 4, с. 38]. Так, на першій сторінці мальопису три горизонтальні фрейми. На великому квадратному, що в центрі, – фрагмент сцени драмтеатру, де окремими кадрами зображені двоє очевидців подій окупованого Маріуполя: художниця з освітлення Саша (вона ж оповідач цього твору), якій тридцять сім, та сорокап'ятирічний Володимир, актор театру. Два інші фрейми на перший погляд схожі: однакові за формою (обидва видовжено-прямокутні) і кольоровою гамою (світлі тони блакитного й сірого) у кожному бачимо табличку «Маріуполь». Однак зміст кадру прихований у деталях: зокрема, у верхньому фреймі – чисте світле небо, а в нижньому – танк, літаки, димовий шлейф. Тож, зображення є носієм інформації, яка зрозуміла реципієнту без вербалізації.

Сюжет мальопису лінійний із обмеженим часопростором. Зазначені у творі дати не тільки позначають часові межі, але й передають динаміку розвитку подій. Наприклад, три послідовні горизонтально-вертикальні (інформація передається візуально в цих напрямках одночасно) фрейми містять вказівку на число та місяць (відповідно – 25 лютого, 26 лютого, 27 лютого) і зображення, де бачимо, як з кожним днем кількість людей, що ховаються від вибухів, збільшується, заповнюючи простір холу драмтеатру. Наступна дата, зафіксована у кадрі мальопису, – 16 березня, коли приміщення Донецького академічного обласного драматичного театру міста Маріуполя було зруйновано прямим попаданням надпотужної бомби, скинутої з російського бомбардувальника. Стилестика фреймів послідовна горизонтальна передає певну усталеність буття маріупольців у ситуації, що склалася; відносний спокій простежується й у репліках: «... піду допоможу мужикам у дворі готувати», хоча почуття тривоги переслідує повсякчас: «... побудь зі мною трохи. Неспокійно мені щось» [3]. Далі фрейми





горизонтальні й без тексту, на передньому плані малюнок – люди: дівчинка з лялькою, хлопчик на горщику, жінка виглядає у вікно, люди біля вогнища – життя триває. Наступна сторінка мальовпису є контрастною до попередньої як за семантикою зображеного, так і з погляду графічної стилістики. Темпоритм подій передається фреймами, які різні за розмірами й форматом розташування, що утримує психологічну напругу й візуалізує калейдоскопічне сприйняття зображеного: профіль льотчика у масці-протигазі (кадр у центрі сторінки), фрагмент кабіни з екіпірованим льотчиком (великий горизонтальний кадр, вигляд пілота збоку), бомба (кадри: 1 – фрагмент запуску (відкритий люк, кольори малюнок – сірий, чорний, білий); 2 – політ (велика сіра бомба на фоні косих ліній різних відтінків жовто-червоного); і кадри, де люди, наче на фото, які хтось зробив прихованою камерою, застигли у мить проживання свого життя. Тож треба зазначити, що розташування і розмір фреймів у мальовписі передають емоційний рівень змісту та візуалізують темпоритм тексту.

О. Колісник зауважує: «Розмір фрейму залежить від емоційної ролі зображення та змісту, які він передає. Драматичні й напружені сцени зазвичай передаються в більших кадрах, ніж сцени, де персонаж, наприклад, роздумує над чимось» [1]. У досліджуваному мальовписі кілька фреймів, зображення яких розгорнуте на всю сторінку. На двох з них – фойє драмтеатру (малюнок фойє з театральними сходами), де маріупольці ховались від нищівних російських бомб. Із спогадів оповідачки (у тексті коміксу – це цитати) знаємо про деталі облаштування ними надійного, як здавалось у той момент, прихистку: «витягли у фойє всі дивани, стільці крісла», «розповідали..., де можна стелитися, де не можна... але послушали нас не всі...», «зняли куліси, щоб застелити, аби люди могли лежати...», «роздавали їжу», «завели журнал ... зробили типу перепису ... пам'ятаю, що всього записали десь ... 1200–1500 чоловік ...» [3]. Ще два – із зображенням охопленого полум'ям драмтеатру, перед фасадом якого на асфальті величезними літерами напис зрозумілою окупанту мовою: «ДЕТИ». Тож ці кадри, на нашу думку, є ключовими в сюжеті оповіді й сягають вершин емоційної напруги.

В епілозі мальовпису (графіка на двох сторінках) довідка про долю оповідачки Саші та її родини, і кількох людей (очевидно, про яких розповіла Саша), котрим пощастило вижити після авіаудару по драмтеатру. Серед врятованих – восьмирічна Лера, батьки і дворічна сестричка якої загинули під завалами. А вона залишилась із дідусем і бабусею. На питання: «...щоб ти зараз сказала своїм мамі, татові і сестричці? – Лера відповідає по-дитячому щиро: «Щоб вони зараз з'явилися перед очима, і я їх бачила» [3]. Великоформатний і надпотужний за меседжем та емоційним навантаженням фрейм (останній у досліджуваному мальовписі) містить ці слова й силует засмученої дівчинки, виконаний на чорному тлі тонкими білими штрихами. Кадр символічний: доля Лери, це доля сотень осиротілих через війну українських дітей, найбільша мрія яких бачити тата і маму.





Отже, сценарист О. Чорний і художник М. Солнцев на основі спогадів мешканки Маріуполя про пережиті трагічні події, створили оригінальний мальопис «Драмтеатр», що увійшов до збірки коміксів, об'єднаних спільною темою – доля окремої людини в умовах охопленого війною міста. Герої твору – мешканці окупованого російськими військами Маріуполя. Автори представили сюжет і композицію твору, яка відповідає вимогам коміксу. Реальні життєві історії наших сучасників є одним із напрямків розвитку жанру на самобутньому національному ґрунті. Емоційний спектр подій зреалізований невербальними графічними засобами: зображення, колір, розмір фреймів та деталей малюнка.

### Література

1. Колісник О. Специфіка сучасних коміксів: традиції та інновації. URL: [https://er.knutd.edu.ua/bitstream/123456789/19963/1/GDIVP\\_mono\\_2022\\_P016-034.pdf](https://er.knutd.edu.ua/bitstream/123456789/19963/1/GDIVP_mono_2022_P016-034.pdf)
2. Савчук М. Комікс. *Енциклопедія сучасної України* / ред. І. Дзюба, А. Жуковський, М. Железняк та ін. ; НАН України, НТШ. Київ : Інститут досліджень НАН України, 2014. Т. 14. URL: <https://esu.com.ua/article-1449>
3. Чорний О., Солнцев М. Драмтеатр. *INKER* : журнал соціальних мальописів / Кузнецов В., Філевич Я., Чорний О. ; худ. Поліщук З., Солнцев М., Тарасенко С., Філевич Я.; ред. Колесніков С., Коропецька Р. Львів : UA Comix, 2022. Випуск 1. : Маріуполь. С. 77–106. URL: <https://inker.world/vypusk-1-mariupol/>
4. Eisner W. *Theory of Comics & Sequential Art*. USA : Poorhouse Press, 1985. 165 p.





Путря Н. В.

вчитель

Запорізька загальноосвітня школа І–ІІІ ступенів № 15  
Запорізької міської ради Запорізької області  
Наук. консультант: Ніколаєко В. М., к. філол. н., доцент

## ЖАНРОВО-СТИЛЬОВА СВОЄРІДНІСТЬ РОМАНУ Д. КЕШЕЛІ «ПОМИЛУЙ І ПРОСТИ»

Д. Кешеля – відомий український прозаїк, драматург, сценарист. Заслужений журналіст України, член Співки журналістів України і Співки письменників України, твори якого відзначаються актуальністю, гостротою проблематики, оригінальністю жанрів і самобутністю стилю. Д. Кешеля своєю творчістю формує мистецьке життя Закарпаття. В основі його творів завжди перебуває життя земляків, яким доводиться переживати складні часи у важкій щоденній праці. Не виняток і роман-покаяння «Помилуй і прости», який торкається душі, вражає енергетикою слова, дивує, змушує перейматися внутрішнім світом їх героїв, розуміти на рівні інтуїції. Саме він і становить предмет нашого наукового інтересу. Тож, аналізуючи жанрово-стильову специфіку твору, приходимо до висновків:

1. Історія української родини, що проживає в селі Черешневому на Закарпатті, – основа сюжету твору. Часові межі його – це один день Різдва Христового 1948 року, в якому через спогади наратора Митрика постало усе життя двох родів – Пастеляків і Петахів.

2. Містичний фрагмент додає романові енергетики боротьби двох вічних стихій – добра і зла. Йдеться про історію із Дзьобаком (після смерті Дзьобака, до чого доклав зусиль Василь Пастеляк, нещастя посипались на родину. Образ птаха з пораним крилом і кривавий слід на все небо ожив у дзеркалі, коли Михайло повернувся до батька. Душа Дзьобака оберігала Михайла, виводила його з усіх небезпек доти, доки Василь Пастеляк не знищив дзеркало).

3. Доля головного персонажа Михайла – це життя вбивці, якого переслідують видіння скоєного, не дають спокою душі покійних.

4. Результатом оцінки людиною свого морального стану з точки зору проваслав'я постає покаяння, яке можливе лише від особистості до Бога. Василь Пастеляк просить у розіп'ятого Ісуса Христа помилування, благає смертю позбавити мук. Він загнав себе у мовчазне покаяння. Опис останніх митей життя Василя Пастеляка переключає фокус зору на назву роману, наголошуючи таким чином, що епіцентром твору є мотив покаяння і покори, в розвитку якого великої ваги надано автором хронотопу. Покаяння визначає зміст і напрямок особистого життя людини. Пастеляка Христос не простив. Наступного дня Різдва діти знайшли його за селом мертвим. На покаяння сподіваються й інші герої роману.







5. У хронотопі роману «Помилуй і прости» важливіша роль відведена часові. Це час передусім індивідуального людського життя.

6. Важливим засобом характеротворення в романі Д. Кешелі є портрет. Через опис зовнішності героя письменник розкриває його внутрішній світ («Посеред двору на колінах стояв батько. З непокритою головою, безпорадний – він простягав за сином руки» [1, с. 365]).

7. Д. Кешеля віддає перевагу портретній деталі, уникаючи багатослівних описів зовнішнього вигляду героя. Портретні деталі служать вираженню настроїв персонажів у тій чи тій ситуації. У такому разі портретна деталь виражає їхній стан, викликаний конкретним випадком («У дверях із “шмайсером” в руках стояв стрийко Михайло. В заляпаному глиною мундирі хортівського офіцера, худий, неголений, із широким шрамом через усю щоку, він здавався ще вищим... Зрештою, я б ніколи і не впізнав стрийка Михайлика, якби не тонкий і довгий горбатий ніс, через який його прозвали в родині нехристом» [1, с. 50]).

8. Важливим засобом характеротворення, портретування є порівняння. Домінуючою деталлю в описі зовнішності є очі («Батько жажнувся. Крім горбатого носа і циганкуватих очей, від колишнього стрийка Михайла не залишилося нічого. Волосся заплутане зеп'яхами, обличчя неголене, щоки у струпах прилипли до зубів, загостривши до неймовірності вилиці» [1, с. 136]).

9. Складником структури роману Д. Кешелі є обряди, народні прикмети, повір'я, забобони, звичаї. Всі вони допомагають розкодувати український характер, менталітет. За їх допомогою письменник розкриває внутрішній світ, психоемоційний стан героїв.

10. На Закарпатті живуть віруючі люди, вони часто звертаються до Бога, тож у тексті часто використано молитви. Їх тексти не завжди канонізовані, але форма відповідає жанру. Стилю притаманна конфесійна лексика, що має місце у мовленні священнослужителів, зокрема панотця Ковача, отця Василя («Видите, діточки, Богонько ще любить наші гори. Раз він посилає до нас своїх Ангелів, то не одвернув лице від свого народу. Він чекає нашого покаяння, а ми будемо сподіватися на його, Всевишнього, ласку і благословіння» [1, с. 159]).

11. У романі «Помилуй і прости» надзвичайно важлива функція кольористики. Кольорові деталі, кольористичні образи чи символи в художній структурі роману є складником художньо-естетичної цілісності і взаємно визначаються зв'язком оберненої залежності («Із величезного вікна вітальні він спостерігав, як у золоті води озера, наче цнотлива молода селянка, повільно увиходить сонце» [1, с. 54]).

12. У творі домінує білий колір. Основні події відбуваються в зимову пору на фоні білосніжжя. Підсилюють ефект і білі Ангели, які з'являються в небі над обійстям, ніби беручи дітей від своєї опіки.

13. Кольорові деталі, кольористичні образи чи символи в художньому тексті роману Д. Кешелі функціонують вмотивовано. Колір надає речам





і явищам індивідуальності («синя хустина», «голубі шпилі гір», «синя посмішка», «голубі водні артерії», «голубувато-зелені вівці» тощо).

14. Стилю роману «Помилуй і прости» характерна афористичність («Хто говорить з небесами, ніколи не буде зрозумілий на землі» [1, с. 203]).

15. У плані синтаксису стилістичне навантаження має полісиндетон. Серед виражальних засобів, в основі яких лежать повтори, належне місце займає анафора («І співучі небеса напнулися на далекі голубі вершини і вигойдували над землею таку чистоту, що, здавалося, дай їй напитися людям, і більше в жодному серці не пустить корінь зло, і вовіки віків тільки добротою і любов'ю цвістимуть наші очі й очі ближніх» [1, с. 153]).

16. Для стильової манери Д. Кешелі характерне вживання подвійних, а часом і потрійних повторів слів у реченні для акцентуації уваги саме на цій події, дії. Повтори сприймаються як виражальні засоби, які забезпечують специфіку стилю, створені на основі повторів синтаксичні фігури відіграють важливу роль в організації структури тексту («Навіть сніги – великі, новорічні сніги – тут мовчазніші, аніж у селі, і дивно-предивно чисті» [1, с. 154]).

17. Письменник майстерно поєднує різні стильові різновиди: від розмовного до високої професійності в художньому стилі, де поєднуються драматизм, ліризм, філософське звучання; простежується зрощення філософії та психології з виразним домінуванням міфічного. У Д. Кешелі тісно взаємодіють романтичний, реалістичний, імпресіоністичний стильові компоненти.

18. Стиль Д. Кешелі – результат багатого життєвого досвіду й спостереження, ретельного вивчення усної народної творчості, глибокого засвоєння плідних літературних традицій. Головними при цьому факторами є суттєве проникнення в сутність явищ життя, стабілізація індивідуальних особливостей світосприйняття, що визначає цінність і системність у підході до вибору життєвого матеріалу, установа свого місця в координатах національного літературного процесу.

### Література

1. Кешеля Д. Помилуй і прости : роман-покаяння. Київ : ВЦ «Академія», 2017. 160 с.





Работягова А. В.  
студентка магістратури  
Запорізький національний університет  
Наук. кер.: Проценко О. А., к. філол. н., доцент

**«ФАКТИ СВИДЧАТЬ САМІ ПРО СЕБЕ»  
(ЗА КНИГОЮ Є. ІВАНИЧУКА «ХОЛОДНЕ НЕБО ПІВНОЧІ»)**

Історія – це свідок часів, світло істини, вчителька  
життя, а слово літописця робить її безсмертною...

Р. Іваничук, «Орда»

Євген Іваничук – свідок воркутинських таборів, автор книги «Холодне небо Півночі». Структурно книга складається з повісті-спогаду «Записки каторжанина», безпосередніх спогадів про дитячі та юнацькі роки «Перші кроки», спогадів про тундру «Ямба-то», документальної хроніки «Кривавий серпень 1953...» і «Яблунівські криниці». Об'єкт цієї розвідки – «Яблунівські криниці: Хроніка розкопок жертв комуністичного терору». Яблунівські криниці – це масове поховання повоєнного періоду, де знайшли рештки 62 осіб, а поміж ними міни й інші боєприпаси – звичайна практика більшовиків. В основі хроніки «... лежать історичні (дійсні, «документальні») події, а «хронікальність» означає як виклад цих подій у часовій послідовності, так і те, що «організуючою силою сюжету є сама хода часу, якій підвладні дія та долі героїв» [1, с. 215]. Відомо, що Є. Іваничук брав участь у розкопках у Яблуніві.

Документалізм – невід'ємна складова хроніки Є. Іваничука. Згадано арешти, розстріли, виселення мирного населення в Сибір (1939), початок колективізації; «нове ярмо» (1944–1945). Основна увага автора зосереджена на розкопках (1990), які були ініційовані представниками організації «Меморіал». Названа група ентузіастів коломийського «Меморіалу» – Г. Вінтоняк, Д. Данилюк, М. Іванюк, С. Книщук, М. Кушнірчук, Я. Малкович, М. Симотюк, О. Чеховський, Б. Юращук, які разом із О. Ульвановським з Яблунова та Б. Малковичем із Середнього Березова вели розкопки.

Автор констатує: «... нема в нашій Україні такого місця, де не лежали б у землі жертви, принесені на вівтар Свободи, жертви всіх часів і всіх поневолювачів, а найбільше найстрашнішого ката України – НКВД ... Биківня, Дем'янів Лаз, Золочів, Вінниця, Донецьк, Тернопіль, Галич, Косів, Печеніжин, Дрогобич, Яблунів...» [2, с. 252–253]. Послідовно Є. Іваничук відтворює страшні звірства «нелюдів-енкаведистів», вимальовуючи картини жахливої людської трагедії в селищі Яблунів: «кати за допомогою мін та гранат замітали сліди своїх злочинів – розривали ними тіла закатованих, а разом з ними і тисячі гвинтівочних набоїв. Частину нерозірваних мін та гранат залишали в криницях для страху, щоб ніхто й ніколи не наважився ворухити їх» [2, с. 255]. Кадр за кадром перед читачем постають історії закатованих українців. Інформація





доповнюється страшними свідченнями очевидців (Негрич Анна, Ковальчук Петро, Янушак Петро Васильович, Павличко Василь Миколайович та ін.). Тож, читач знайомиться із викладеною автором інформацією та свідченнями очевидців.

Події локалізовано у просторі: селище Яблунів Косівського району Івано-Франківської області, місто Станіслав (у спогадах мешканців, яких допитували у цьому місті 1945 року) та часі: «золотий вересень» 1939 року, першого липня 1990 року, третього липня 1990, 05–07 липня 1990 року, 20.07.1990, 23.07.1990.

Складається враження, що це книга про сучасну війну: «Рядами лежать в ровах скелети зі зв'язаними колючими дротом кінцівками, потрощеними кістками, дробленими черепами (а в деяких тих черепів майже зовсім не було), знайдені цвяхи в очних ямах. А ось в ділянці таза одного з них лежить невеликий металевий тризубець... власник цього тризуба... вирішив проковтнути його» [2, с. 256]; «цілу ніч гвалтували солдати дівчину в якійсь стайні, і коли над ранком вона зуміла якось вилізти через віконце і почала втікати, начальник гарнізону вистрелив їй вслід по ногах, потім по стегнах, а в кінці по грудях» [2, с. 271]; «старший почав приставати до Марійки, а коли дістав повну відсіч і зрозумів, що успіху не доб'ється, тут же в кімнаті застрелив її» [2, с. 271]; «страшенно знущався наді мною (розповідає Никорак Ганна Дмитрівна, з села Космач, 1921 року народження), затискав у дверях пальці, підвішував, заганяв голки під нігті. Коли втрачала свідомість, відливав водою і знову бив» [2, с. 266]; «людей відстрілювали, як зайців» [2, с. 272]. Автор зізнається, що «тяжко, а часом зовсім неможливо повірити, що більш-менш нормальна людина, навіть коли вона фанатично вірила комуністичній партії і вірою та правдою служила системі, могла в такий жорстокий спосіб катувати іншу людину» [2, с. 257]. Жахливі вбивства приписували «бандам» українських буржуазних націоналістів, бандерівцям, УПА; у дев'яності говорили: «самі вбивали – самі й розкопують».

Книга насичена численними авторськими роздумами, що є актуальними й сьогодні: «Багата наша Україна братськими могилами. Від Сяну до Дону насичена вона трупами нашого народу, бо хто тільки не вбивав нас... Мабуть, ніколи жоден інший народ не зазнав такого геноциду, як український, і жоден інший не зберіг би себе після цього як націю. А ми вижили і сміливо заявляємо світові: «Ми єсть народ, якого правди сила ніким звойована ще не була» [2, с. 252].

Отже, хроніка розкопок жертв комуністичного терору «Яблунівські криниці» Є. Іваничука, вміщена в книзі «Холодне небо Півночі», знайомить зі страшними фактами більшовицького терору на Івано-Франківщині.

#### Література

1. Закалюжний Л. Жанр історичної драми-хроніки та його змістове наповнення. *Вісник Житомирського державного університету імені Івана Франка*. Житомир : Вид-во Житомирського держ. ун-ту імені І. Франка, 2005. Вип. 22. С. 215–217.
2. Іваничук Є. Холодне небо Півночі : повість-спогад, документальні хроніки, спогади. Львів : ЛА «Піраміда», 2010. 328 с.





Руденко А. С.  
студентка 3 курсу  
ВСП «Економіко-правничий фаховий коледж  
Запорізького національного університету»  
Наук. кер.: Доброскок С. О., к. філол. н., доцент

## ОБРАЗИ ПЕРСОНАЖІВ-ПЕРЕСТУПНИКІВ В УКРАЇНСЬКІЙ ЛІТЕРАТУРІ: СПРОБА ПОЛІАСПЕКТНОГО АНАЛІЗУ

Тема переступництва постає чи не в кожному творі української літератури. Як правило, такий сюжет будується навколо протагоністичних персонажів, які відзначаються акцентуацією тих чи інших характерологічних рис. Відтак реципієнт, окрім занурення в сюжет, опиняється в епіцентрі людських вчинків, які не завжди відповідають морально-етичним нормам або неоднозначно оцінюються читачами.

Метою нашого дослідження стала спроба виділити та проаналізувати образи переступників у творах української літератури в криміналістично-психологічному контексті. За основу нами було взято типологію злочинців у творах І. Франка, запропоновану А. Швець [1] на основі інтерпретації кримінального сюжету в прозі Каменяра. Авторка наукової розвідки «Злочин і катарсис» розглядає генезу, мотиви та психологію вчинків лиходіїв, що, відповідно, дає нам змогу ширше поглянути на проблеми злочину, каяття й покарання у творах інших авторів.

Об'єктом запропонованого дослідження стали твори, передбачені чинною програмою ЗНО з української літератури. У процесі роботи було використано такі методи: порівняльно-історичний, біографічний, типологічний, психоаналітичний, інтерпретаційний.

Персонажів-переступників А. Швець поділяє на такі типи: меркантильний, авантюрний, патологічний, ситуативний, альтруїстичний, імпульсивний, деструктивний і садистичний. До меркантильного типу, якому властиве скоєння злочину «задля матеріальної наживи, корисних власницьких інтересів» [1, с. 87], відносимо Возного Тетерваковського з п'єси «Наталка Полтавка» І. Котляревського, гетьмана Івана Брюховецького з історичного роману «Чорна Рада» П. Куліша, головного героя урбаністичного роману В. Підмогильного «Місто» Степана Радченка, Грицька з роману у віршах «Маруся Чурай» Л. Костенко та Тугара Вовка з історичної повісті «Захар Беркут» І. Франка. Мотиви хитрування й лицемірства класичної «триксерної» [2, с. 499] поведінки притаманні всім зазначеним героям.

Яскравим прикладом авантюрного типу є антагоніст Кирило Тур («Чорна Рада»). Схильність до злодійських, авантюрних вчинків, непоступливий, впертий характер, віртуозність, що вказує







на схильність до ризику, а також екстраверсійна поведінка – є тими рисами, що притаманні цьому типу.

«Застрявально-збуджені особистості» (за К. Леонгардом) патологічного типу вирізняються несвідомістю скоєння злочинів; емоційна нестабільність та егоїстичність характеру породжує нездорову жагу до помсти. Чіпка Варениченко з роману Панаса Мирного та Івана Білика «Хіба ревуть воли, як ясла повні?» від дитинства мав глибокі психоемоційні проблеми, що призвело до невміння опиратися злочинам, «коли лишень потрапляв в обставини, які сприяють злочинним діям» [1, с. 100]. Схожа поведінка і в антагоністичного героя пригодницького роману І. Багряного «Тигролови», майора Медвина. Наділений достить сильною атлетичною тілобудовою, він вирізняється фізичною міццю, яка в моменти емоційної збудженості проявлялась у найстрашніших формах насилля: «Що він з ним не робив!.. Він йому виламував ребра в скаженій люті. Він йому повивертав суглоби... Він уже домагався не зізнань, ні, він добивався, щоб той чорт хоч заскавчав і почав ридати та благати його, як то роблять всі...» [3, с. 23].

Дуже близьким за психологічними ознаками до патологічного типу є садистичний або деструктивний, риси якого наявні у вище згаданого майора Медвина. Деструктивна енергія супроводжується проявами садизму та наймовірно сильним бажанням «поглинути» людину, зробивши її об'єктом власної волі. Жага підкорити собі іншого керувала і головним героєм роману «Місто»: «Він почував свою над нею владу і хотів, щоб вона корилась. Вся прикрість його на ній зосереджувалась, і він, може, вдарив би її, коли б вона надумала сперечатись» [4, с. 38]. Наділені рисами садизму татарирозбійники з історичної пісні «Ой Морозе, Морозенку», герої психологічної новели М. Хвильового «Я (Романтика)» Я, Доктор Тагабат, а також Бурунда – монгольський командир з повісті «Захар Беркут» І. Франка.

Завзяті фанатики правди належать до альтруїстичного типу переступників. Страждаючи на таке психічне захворювання як фанатизм, що в перекладі з латині означає «несамовитість», вони легко піддаються пропагандистському впливу, сліпо сповідуючи божевільні ідеї. Згадуючи пророка Мойсея з Франкової поеми, який 40 років водив єврейський народ пустелею до Обітованої землі, розуміємо: факт жертвності тут однозначно присутній. Доказом цьому виступає оповідач Я новели «Я (Романтика)». Вбивши матір, він довів свою вірність системі, бо ніхто не міг стати перепорою на шляху ЧК. Ще один правдошукач, Чіпка, маючи реальні психологічні проблеми, виправдовував свої вчинки високими словами про пошук правди.

Переступників ситуативного типу можна назвати «випадковими злочинцями». Від попередніх типів вони відрізняються індивідуальністю поведінки у трагічній ситуації та відсутністю патологічних феноменів. Дуже складно зрозуміти психосоматику скоєного злочину, чому певна ситуація в житті людини провокує на гріх. Переступник, маючи суб'єктивне





бачення своїх вчинків, здатен до самоаналізу та усвідомлення того, що скоєний злочин є результатом тієї ситуацією та несправедливості суспільства, в якому він перебуває. Представниками цього типу є Возний Терераковський з п'єси І. Котляревського, Мотря з «Кайдашевої сім'ї» І. Нечуя-Левицького, Гриць Летючий з новели «Новина» В. Стефанника та покритка Катерина з однойменної поеми Т. Шевченка.

Оскільки тема нашого дослідження передбачала поліаспектний аналіз образів-переступників, вирішено було не обмежуватися психологічним та літературним контекстом, адже мова, в першу чергу, йде про злочинців. Посилаючись на Кримінальний кодекс України, ми розглянули злочини деяких з переступників і присудили їм покарання:

- 1) Чіпка Варениченко карається позбавленням волі на строк від десяти до п'ятнадцяти років за статею 115 ККУ. Умисне вбивство двох або більше осіб.
- 2) Майор Медвин карається позбавленням волі на строк від семи до десяти років з позбавленням права обіймати певні посади чи займатися певною діяльністю на строк до трьох років. За статею 365 ККУ. Перевищення влади або службових повноважень працівником правоохоронного органу.
- 3) Степан Радченко карається обмеженням волі на строк до трьох років або позбавленням волі на той самий строк за статею 120 ККУ. Доведення до самогубства.

Аналізуючи злочини переступників із психологічної позиції, краще вдається зрозуміти сутність їх вчинків, а також те, що спровокувало на переступ. Так відкривається повна картина подій, їх послідовність і циклічність. Подібний нетрадиційний погляд на аналіз вчинків персонажів видається доволі цікавим, обумовленим майбутнім фахом студентів і може бути розширений до рівня компаративного аналізу з персонажами-переступниками творів зарубіжної літератури.

#### Література

1. Швець А. Злочин і катарсис : Кримінальний сюжет і проблеми художнього психологізму в прозі Івана Франка / наук. ред. Є. Нахлік. Львів : Львів. відня Ін-ту літ. ім. Т. Г. Шевченка, 2003. 236 с.
2. Літературознавча енциклопедія : у 2 т. / авт.-уклад. Ю. Ковалів. Київ : ВЦ «Академія», 2007. Т. 2. : М–Я. 608 с.
3. Багрянний І. Тигролови : роман та оповідання. Київ : Молодь, 1991. 263 с.
4. Підмогильний В. Місто : роман. Київ : Знання, 2020. 287 с.





Русановська М. Т.  
студентка магістратури  
Львівський національний університет імені Івана Франка  
Наук. кер.: Федорів У. М., к. філол. н., доцент

## РЕПРЕЗЕНТАЦІЯ ПАМ'ЯТИ ПОКОЛІНЬ У ЗБІРЦІ ОПОВІДАНЬ К. БАБКІНОЇ «МІЙ ДІД ТАНЦЮВАВ КРАЩЕ ЗА ВСІХ»

Упродовж останніх років українське суспільство переживає черговий меморативний бум, про що свідчать не лише численні розвідки, присвячені пам'яттєвій проблематиці, а й сучасна українська проза, автори якої апелюють до сторінок історії й присутності минулого в теперішньому. «Книжкою про прийняття минулого» [1, с. 2] називає в анотації свою збірку оповідань «Мій дід танцював краще за всіх» Катерина Бабкіна. За цей твір авторка удостоєна літературної нагороди Центральної Європи «Ангелус» (2021), що підтверджує високий соціальний запит на пам'ять, відшукану й розказану, збережену й трансльовану поколіннями.

Розгляд поколінневої рецепції пам'яти є неможливим без звернення до індивідуальної пам'яти, травматичної пам'яти й постпам'яти, адже діалог із минулим завжди є зіткненням із прожитим, тобто є його перепроживанням. Автором терміну *травматична пам'ять* є американська філософиня Б. Мішталь, яка розглядає різні виміри соціального пам'ятання. Українська науковиця О. Кісь услід відзначає, що витoki травматичної пам'яти «криються в певному жахливому спогаді» [2]. Процес міжпоколінневої трансляції травми професорка Колумбійського університету М. Гірш [3] означила поняттям *постпам'яти*. Це своєрідний генераційний зв'язок, коли наступне покоління «пам'ятає» травматичний досвід попереднього завдяки розповідям та іншим медіумам пам'яти. Спостерегла таке явище науковиця, досліджуючи Голокост на прикладі власної родини: нащадки тих, хто безпосередньо пережив певні травматичні події, краще пам'ятали розповіді своїх батьків про трагічні історії, ніж власні спогади про дитинство. Феномен постпам'яти полягає в тому, що ефект від подій, які трапилися в минулому, триває в теперішньому.

К. Бабкіна пропонує перечитування минулого крізь призму колективного досвіду, збереженого в особистих історіях п'яти родин, які перетинаються. У дванадцяти оповіданнях збірки співіснують три покоління. Найстарше мало безпосередній травматичний досвід (йдеться про двадцять роки в Харкові, знищення театру Леся Курбаса, Голодомор, Другу світову війну, Голокост, тоталітаризм). На долю середнього випали хвилі еміграцій, розпад СРСР і складні дев'яності, відповідно й досвід особистих трансформацій і криз ідентичності. Наймолодше покоління репрезентують Лілічка, Леся, Ніна, Діма й Міша. Ці п'ятеро дітей пішли до школи у вересні 1991 року: «...учителька розказала все, що вважала за потрібне, про честь першокласника — яка ще минулого року була честю жовтенят» [1, с. 11]. Друзі виростають разом,





відшуковують свою пам'ять й ідентичність, вчаться жити з постпам'яттю й набувають власного травматичного досвіду, щоб передати в спадок.

Одна з головних героїнь збірки Лілічка – єврейка за національністю. Її батьки мріяли, щоб у школі вона знайшла хлопчика з «їхньої» сім'ї. Попри іронічне ставлення до єврейства й поверхнєве знання традицій, вона є носійкою постпам'яті, яку транслює її бабуся Ривка. «Це вона в нас твердиня всього нашого єврейства» [1, с. 157], – так підсумовує Лілічка, оповідаючи історію врятованої єврейської дівчинки, яка осиротіла в Другу світову війну й пам'ятала лише своє ім'я Ривка. Особиста (біографічна) пам'ять бабусі в цьому випадку замінює пам'ять роду, а її травматичний досвід є складовою колективної пам'яті єврейського народу.

Міша виявився для Лілічки тим самим єврейським хлопчиком у школі. З одного боку, «тато Мішиного тата пережив підлітком практично випадково Бабин Яр, де загинула вся його сім'я» [1, с. 97], з іншого – Мішин батько одружився не з єврейкою, а бабуся, яка виїхала в Ізраїль, і знати не хотіла про внука, народженого не від єврейської жінки. Хлопець також травмований втратою матері, яка гіперопікувала його з дитинства. Як наслідок – криза ідентичності в дорослому віці: він не може відповісти, ким за національністю себе вважає, чому живе сам і чому його життя не влаштоване. Він пробує психоделіки, вступає в різні сексуальні зв'язки, щоб віднайти свою справжність і цілісність, перекреслені родинною історією. За цим можемо бачити накладання травматичного досвіду покоління, не проговореного в сім'ї Міші, на особисту травму героя.

Вагоме значення відіграє поколіннєва пам'ять для самовизначення емпатійного Дімки. Він носій пам'яті з префіксом *псевдо-*: у родині його батька бабуся плекала історію про сина-героя-фронтовика Вовку, нібито загиблого на війні. Утім, як довідуємося з оповідання «Рубін», він повернувся до Житомира фізично неушкодженим, але з моральною травмою, бо кохав німочку Лілі, із якою «сталось щось дуже недобре, і Вовка не зміг чи не встиг її захистити та порятувати» [1, с. 19], тому покінчив життя самогубством вже в мирному житті. Єдина річ, яку мав Вовка від німкені, – перстень із червоним каменем, або просто рубін, як назвали його подальші покоління. Він залишив його іншій коханій Валентині, тітці Лесиної мами. Вихований на вигаданій історії дядька, Дімка пішов на російсько-українську війну, де загинув. Тільки його мати не складає героїчних історій про нього, бо вона знає правду про Вовку й вважає, що на війні немає героїв. Очевидно, вона прагне не множити героїчної пам'яті, на яку б рівнялися наступні покоління.

Про цінність пам'яті поколінь Леся дізнається випадково в дорослому віці: вона, виїжджаючи за кордон, не взяла із собою успадкований рубін, бо вважала його дешевим, але помітила такий же в жінки, яка сиділа поруч у літаку. Так перед нею відкрилася історія про єврейського хлопчика Гершом, якого врятував сміттяр Таненбаум, наостанок віддавши йому ідентичний перстень із рубіном. Утім ще дитиною Леся берегла пам'ять свого діда Бориса,





колись покинутого хлопчика, який пройшов Другу світову війну, втратив кохання та всіх близьких і був травмований, а потім закохався в доньку «ворога народу» Наташу. Відтак він став тираном для дружини й доньок, але не для маленької внучки, із якою разом збирав горіхи. Дівчина знала, що до інших він ставився геть інакше, але знання поколінневої пам'яті її роду цілком нормалізує й пояснює Лесі його поведінку: травмований досвідом постійного виживання та втрат, він не міг поводитися інакше. Відповідно травми Бориса переросли в травматичні досвіди інших, що підтверджує трансмісію травматичної пам'яті на рівні поколінь.

Перед читачами відкривається ще одна таємниця роду: бабуся Ніни Маша-Марія – зведена сестра Лесиноного діда Бориса, та сама донька Лідії, яку вона леліяла, на відміну від дітей Міхаїла. Із маленькою Марією бабусю пов'язує одна вада: їй важко вимовляти деякі приголосні, відколи вона вдруге за життя почула: «Не повернемося» [1, с. 90]. На цей раз від чоловіка Анатолія-Марка, який врятував її життя в харківській лікарні. Там вона шукала брата Мішу, коли її матір повісили, а війна розгубила решту близьких. Саму ж Ніну виховували бабуся й матір, яка розлучилася з її батьком. Утім мама померла, коли дівчинка ще не ходила до школи. Єдина з п'ятірки однокласників Ніна створює власну сім'ю й ніби в данину пам'яті роду понад все плекає маленьку непосиду Крістіну та зважається ще на одну дитину, чим намагається пропрацювати поколінневу травму сирітства й відчуженості.

Отже, кожна поколіннева пам'ять, репрезентована в історіях п'яти родин у збірці оповідань К. Бабкіної «Мій дід танцював краще за всіх» має спільну основу: непросте минуле, яке треба прийняти та яке визначає тожсамість і майбутнє. Кожен із героїв твору травмований по-своєму, але нікому з них не вдається оминати пам'ять поколінь своєї родини.

### Література

1. Бабкіна К. Мій дід танцював краще за всіх. Київ : Видавничий дім «КОМОРА», 2021. 144 с.
2. Кісь О. Колективна пам'ять та історична травма: теоретичні рефлексії на тлі жіночих спогадів про Голодомор. URL: <https://uamoderna.com/md/216-216>
3. Hirsch M. The Generation of Postmemory: Writing and Visual Culture After the Holocaust. New York : Columbia University Press, 2012. 305 p.







Рябініна Е. В.  
студентка 3 курсу  
Запорізький національний університет  
Наук. кер.: Курилова Ю. Р., к. філол. н., доцент

## ОБРАЗ ЛИСИЦІ В П'ЄСІ Н. ІГНАТЬЄВОЇ «ПАН КОЦЬКИЙ»: ГЕНДЕРНІ АСПЕКТИ

Одним із найбільш ефективних методів виховання є казка. Кожній людині в дитинстві потрібен герой. Казка дозволяє розвинути дитячу уяву, сформувані життєві цінності, моделі поведінки, навчає, як потрібно ставитися до природи, тварин тощо.

Тему гендерних аспектів в українських казках розглядали такі науковці, як Н. Годзь, В. Желанова, Т. Медіна, В. Кизилова, О. Сушкова. Вони вивчали питання, що стосуються гендерних моделей персонажів українських народних казок (Т. Медіна, О. Сушкова), типових ролей чоловіка й жінки в українських народних казках, їхнього потенціалу в гендерному вихованні дошкільників і молодших школярів (В. Желанова), аналізу феномена культурних стереотипів та їхніх функцій (Н. Годзь).

Українська дослідниця Н. Годзь, розглядаючи культурні стереотипи в українських народних казках, відзначає певні їхні гендерні особливості. По-перше, у більшості казок жіночі та чоловічі стереотипи поведінки протиставляються. По-друге, у стереотипах, пов'язаних із правильними і неправильними якостями персонажів, у більшості казок жінок і чоловіків засуджують за різні аспекти поведінки.

У дослідженні Т. Медіної про моделі ідентифікації персонажів українських казок транслюється думка, що для жіночих персонажів пропонується єдина модель – сім'я. Чоловічі образи мають набагато більший вибір, а сімейна роль для них другорядна. Казкові персонажі жіночої статі в господарських видах діяльності (на роботі в полі, вдома) активні, і навіть домашня робота цінується на рівні з чоловічою. Крім того, частина жіночих персонажів має свободу вибору нареченого. Найбільш цінними рисами жіночого характеру є працьовитість, доброта, лагідність [2]. Інші автори, аналізуючи жіночі образи, указують, що образу жінки, дівчини-героїні в українській народній казці притаманні вірність коханому, материнському обов'язку, готовність до самопожертви заради дітей, чоловіка [3, с. 3].

Жіночій персоні в казках дуже часто надають пасивну або допоміжну роль. Жіночий персонаж в основному є або нагородою для головного героя, або виступає порадицею / помічницею для нього чи, як варіант, перешкодою на його шляху. Т. Пархоменко, проаналізувавши українські і російські народні казки наводить таку типологію образу жінки [3, с. 3]:

- мати, на долю якої припадають такі завдання як народження дітей, їх виховання до пори юності, очікування сина, який «пішов у люди»;





- наречена або дружина, яка часто виступає як своєрідний приз, що необхідно отримати, завоювати або звільнити з неволі;
- бабуся-порадниця, яку зустрічає мандруючий у пошуках щастя юнак;
- відьма, що іноді виступає як позитивний персонаж, допомагаючи головному герою;
- дочка або сестра: кмітлива, хитра, винахідлива, працююча; до неї негативно ставиться мачуха; вона допомагає головному герою в досягненні його мети [2].

У поведінкових моделях та характері жіночих персонажів українських казок можна виокремити такі гендерні стереотипи: мрійливість, ніжність, м'якість, турбота, язикатість, покора перед чоловіком, обов'язкове заміжжя, жертівність заради дітей та чоловіка, прагнення до збереження гармонії в сім'ї, берегиня домашнього вогнища. Жінки, які були наділені чарівними силами могли існувати поза сім'єю.

У п'єсі Н. Ігнат'євої «Пан Коцький» наявна нестандартна гендерна поведінка жіночого персонажа – Лисиці. На відміну від традиційних жіночих образів в українських казках, вона не веде себе покійно, сором'язливо, а навпаки, досить хитро, показана читачу як жінка-здобувачка. Вона є тією жінкою, яка сама створює свою долю та щасливе майбутнє. Також слід зазначити, що Лисиця є одним із головних персонажів і більшість уваги приділяється саме їй. У традиційних казках, як зазначалось вище, жіночі персонажі, в основному, завжди другорядні.

Лисиця вмів гарно маніпулювати чоловічими емоціями та почуттями. Можна припуститись такої думки, що, коли вона влаштувала лицарський турнір, то їй дуже лестило та подобалось те, що за неї б'ються. Це також є відхиленням від традиційної гендерної поведінки в українських казках. Кожному із чоловічих персонажів вона тоді дала надію, що може стати комусь із них за дружину, але вже мала чоловіка. Мовлення персонажа свідчить про гострий розум і винахідливість. Описуючи свого обранця, вона змогла залякати тварин так, що вони відмовлялися битися з Коцьким. Також їй вдалося нав'язати їм думку, що кіт буде паном у лісі, тому, щоб йому догодити, треба приготувати обід. Під час самої дегустації їжі, Лисиця, немов лялька, керувала котом, вказуючи йому за ким потрібно гнатись.

На відміну від традиційних казок, у яких жінка частіше за все демонструє безкорисливу модель поведінки або її вигода є опосередкованою, у моделі поведінки Лисиці простежується інша картина. Одруження Лисиці й Коцького, по суті, було вигідним для обох сторін. Кіт не буде голодувати, як і його дружина. До того ж, вона покращила становище свого чоловіка в лісі – зробила його паном й сама також стає пані. Можна припуститись думки, що для забезпечення свого щасливого майбутнього, Лисиця буде й надалі маніпулювати та керувати котом «із тіні», а він буде виконувати всю роботу. Врешті-решт, подібні маніпулятивні дії приведуть до виграшного становища обох.





Отже, підсумовуючи вище сказане, можна дійти висновку, що авторка, моделюючи образ Лисиці, ставить за мету руйнування певних гендерних стереотипів, які представлені в українських казках, використовуючи традиційний сюжет із залишками матріархатних конструктів. Створюючи оригінальний жіночий образ, Н. Ігнат'єва прагне продемонструвати нові грані жіночого характеру. Серед таких назвемо гнучкий розум (іноді неоднозначно інтерпретований патріархальним мисленням), хитрість, вигадливість, внутрішня сила, самоусвідомлення, незалежність.

#### Література

1. Ігнат'єва Н. Пан Коцький. URL: <https://ukrdramahub.org.ua/play/pan-kotskyu>
2. Медіна Т. Гендерний аналіз українських народних казок. URL: <http://surl.li/fegqr>
3. Желанова В. Потенціал української народної казки в гендерному вихованні. *Актуальні проблеми слов'янської філології* : міжвузівський зб. наук. ст. Вип. XXI : лінгвістика і літературознавство. Київ–Ніжин : Аспект-Поліграф, 2009. С. 72–78.
4. Годзь Н. Культурні стереотипи в українській народній казці : автореф. дис. ... канд. філософ. наук : 19.05.04. Харків, 2004, 20 с.
5. Сушкова О., Шестак К. Гендерні фігури в художній комунікації. URL: <http://surl.li/fegqy>





Смирнов О. В.

аспірант

Запорізький національний університет

Наук. кер.: Ніколаєнко В. М., к. філол. н., доцент

## ПОЛІЖАНРОВА СПЕЦИФІКА ПОЕМИ Н. ВІНОГРАДСЬКОЇ «ГОЛОДОМОР»

Сучасний український літературний процес тяжіє до синкретичних підходів у відтворенні дійсності. Письменники все частіше послуговуються виражальними можливостями мультимедійного письма, графічної поезії, апелюють до хронік, репортажів, мемуарів, щоденників тощо.

Один із прикметних векторів у створенні поліжанрових дериватів – використання документальних джерел у літературі. Ці тенденції помітні у творах українських письменників: М. Базара («Східниця»), І. Верстюка («Коли за вікнами зміни»), І. Снігура («Грозинці на вітрах історії») та інших.

Не минули вони й тематичну групу текстів про Голодомор, а зокрема, ліро-епос. При ознайомленні з цією категорією творів помітно, що автори, описуючи події Великого голоду, часто підкріплюють власні міркування свідченнями учасників подій (поема «Село» І. Качуровського написана на основі розповідей земляків поета про 1932–1933 роки), спогадами (Г. Жученко в поемі «Моя доба» ділиться своїми враженнями від побаченого на теренах Херсонщини за часів Великого голоду) та історичними документами.

До документальних джерел звертається, зокрема, Н. Виноградська. У поемі «Голодомор» письменниця здійснила спробу синтезу документа, історичного факту та опoетизованої розповіді так, що в тексті вдалося запрограмувати стереоскопічний погляд на реалії 1932–1933 років, цікавий самотутністю естетично-інтенціональної репрезентації подій Великого голоду.

Темою роботи є аналіз жанрових особливостей поеми Н. Виноградської «Голодомор» крізь призму її наративної канви. Об'єкт дослідження – твір «Голодомор», а предмет – особливості його жанрової поетики.

Доробок Н. Виноградської наразі потребує наукового осмислення. На сьогодні є розвідка Н. Єлисеєвої про поетику книги «Я додому іду», нарис П. Козака про життя й творчість авторки та кілька публіцистичних відгуків на її збірки. Тема Голодомору в однойменній поемі Н. Виноградської висвітлюється в анонімній аналітичній рецензії [4] на електронній сторінці письменниці. Проте жанрові особливості цього твору ще не фігурували в літературознавчих розвідках, чим зумовлена наукова новизна статті. Мета роботи – охарактеризувати синтетичну природу вищезгаданого тексту.

Поема «Голодомор» складається з 18 частин, котрі за функційним навантаженням у сюжеті можна класифікувати на 3 групи:

- 1) із націософсько-публіцистичним навантаженням (частини 1, 18);
- 2) інтродуктивного змісту (частина 2);





3) повістувально-фактографічні (решта).

У початкових строфах авторка задає загальну тональну рамку твору. Вона звертається до читача із закликом пам'ятати про минуле, вираженим у символічному образі: «... хай не гасне свічка!» [2]. Ці ж піднесені патріотичні нотки повторюються і в прикінцевих катренах, тільки вже більш декларативно: «Прозрів народ, розвіявся дурман. / Не мовчимо! Доволі спати, брате!» [2]. У такий спосіб, оповідна частина «взята» в обрамлення, представлене емоційним монологом ліричної героїні з побіжно окресленими часовими координатами, які відповідають сучасності письменниці.

За допомогою класичної повістувальної манери у пролозі поступово вимальовується місце дії. Бабуся наглядає за онуками, які граються в пісочниці. Дівчинка жаліється їй, що сталося «горе»: брат потоптав піщану фортецю та відірвав руку ляльці. Власне це ключове слово («горе») і стає подальшим рушієм сюжету. Бабуся втішає онуків: «Не плачте, дітки, бо хіба ж це горе...» [2]. У її пам'яті зринають спогади про події Голодомору («Згадалися страшні тридцять рóки...» [2]), у котрі поетеса починає занурювати реципієнта, переносючи його в часопросторову площину українського села 1932–1933 років.

Читач знайомиться з великою та працювитою родиною Петренків. У цій частині поеми (3) використовується класична форма пасторалі для ідилічного опису селянського побуту: «Сміялась матуся, закохана в тата, / Навчала бабуня малих онучат ... Та хліба до столу завжди вистача» [2].

Щоб максимально гіперболізувати атмосферу оповіді, опоетизовані замальовки підкріплюються прозовою вставкою історичного змісту. Це типовий національний міф, створений на основі авторського домислу, де є як цілком правдиві факти (наприклад: «В середні віки Україна стає житницею світового значення» [2], – у Київській Русі в ті часи навчилися вирощувати морозостійку голозерну пшеницю та використовували її для торгівлі [див.: 1, с. 62]), так і мистецькі інтерпретації: «Пшениця є символом українського народу ще з часів трипільської культури» [2]. Акцент падає на символічний взаємозв'язок українців та хліба, закарбований у національній атрибутиці, побуті тощо.

Надалі оповідь вибудовується на стикові двох художніх площин. З одного боку, Н. Виноградська в типово повістувальній поетичній манері, послуговуючись амфібрахієм, розкриває долю сім'ї Петренків за часів Голодомору, коли в селян відбирали зерно – основу їхнього життя. З іншого боку, базова сюжетна лінія супроводжується імплікаціями з протоколів засідань ЦК КПБ, котрі формують своєрідну історичну подієву лінію без домішок авторського вимислу чи домислу. Як і національний міф, документальні джерела виступають жанрами-вставками, тобто композиційно локалізованими елементами в структурі твору [див.: 3, с. 173]. При цьому новий оповідний вектор (розвиток дії) виразно контрастує з пасторальною ідилією, створеною в експозиції, а його аспекти ще й протиставляються один одному.

Із директив компартії стає зрозуміло, що чиновники хоч би там що







прагнуть виконати норму хлібозаготівель, яка була прописана у плановій економіці на п'ятирічку. Можновладці перебувають немов «у іншому світі»: вони «відірвані» від народу, а тому коли план «провалюється», то вирішують, що це саботаж, і компенсують нестачу за рахунок селян, відбираючи в них останнє – запаси хліба, худобу тощо. Про це свідчить жанр-вставка у творі з документів ЦК КПБ та РНК від 19.12.1932 року.

Дії влади призводять до страшних наслідків, котрі авторка демонструє на прикладі родини Петренків: «Ну, як тепер бути? Забрали корову. / І все до зернини. А діти? А ми? / Ідуть тато з дідом копати в діброві / Якогось коріння посеред зими» [2].

Утім, чиновники не зупиняються й на цьому. Коли голодні люди намагаються виїхати на інші землі, щоб врятувати себе та сім'ї, то їх не випускають із держави. Вони змушені залишатися й виконувати план хлібозаготівель у селах, де майже немає їжі, а тих, хто відмовляється, оголошують «ворогами народу», засуджують та розстрілюють (імплікація з директиви ЦК ВКП(б) від 23.01.1933 року).

Бездушність влади призводить до справжньої трагедії. У поемі Н. Виноградської події Голодомору показуються переважно крізь призму світосприйняття чотирирічної Оленки Петренко, яка єдина з великої родини пережила страшні 1932–1933 роки. Спогади дівчинки (вона ж – бабуса двох онуків, у чий пам'яті зринають події, асоційовані зі словом-тригером «горе») дійсно моторошні: «Люди, мов примари. / Голод. Смерть. Питьма», «А собак і кішок / Не було – поїли. / Десь птахи поділись, / Бо відчули страх», «А сусід під тином, / Мов собака, виє. / Роздирає груди / І лице своє» [2].

Насамкінець лірична героїня «обрушує» свій гнів на можновладців: «Дивіться ... жирні особісти ... Вам вистачає випити і з'їсти, / А люд стражденний з голоду згоря!» [2]. В емоційній публіцистичній манері вона закликає не забувати про Голодомор, бути пильними до оточення, піклуватися про інших, щоб трагічні реалії 1932–1933 років більше ніколи не повторилися. На її думку, вони мають «Жити пересторогою в серцях» [2].

Отже, поема Н. Виноградської «Голодомор» являє собою поліжанрове утворення. Це синтетичний дериват на основі ліро-епосу, модифікований жанрами-вставки (пастораллю, міфом, документами) та лірично-публіцистичним обрамленням. Ліро-епічний базис твору забезпечує організацію цілісності та тяглості наративу, а також разом із документальними імплікаціями розкриває події Великого голоду, пастораль (лірична експозиція) і національний міф показують дійсність до 1932–1933 років, а поетичні авторські заклики лунають із часової площини сучасності. Це дає можливість зобразити події Голодомору з різних точок зору, щоб сформувати в читача об'єктивне бачення історичних реалій.

### Література

1. Борисенко В. Курс української історії : навч. посіб. Київ : Либідь, 1998. 616 с.





2. Виноградська Н. Голодомор : поема. *Поетичні Майстерні*. URL : <https://maysterni.com/publication.php?id=4205>
3. Кушнірова Т. Жанр як структурована категорія сучасного літературознавства. *Наукові записки Харківського національного педагогічного університету ім. Г. Сковороди* : наук. журн. Харків : Нове слово. 2010. Вип. 1. С. 168–175.
4. Художнє відтворення трагедії українського народу в поемі Ніни Виноградської. *Поетичні Майстерні*. URL : <https://maysterni.com/publication.php?id=158283>





Станько М. В.  
студентка магістратури  
Дрогобицький державний педагогічний університет  
імені Івана Франка  
Наук. кер.: Сирко І. М., к. філол. н., доцент

## ОБРАЗ СНУ В КОМЕДІЇ В. ШЕКСПІРА «СОН ЛІТНЬОЇ НОЧІ»

Комедія «Сон літньої ночі» – яскравий взірець ранньої англійської ренесансної драми. Її ідейно-сюжетна наповненість утверджує невід’ємне право людини бути щасливою, проголошує щастя найвищою цінністю, а оригінальний комічний зміст імітує дивовижне мереживо перешкод на шляху людини в боротьбі за нього.

Особливістю «Сну літньої ночі» є його казкова фантастика, де від персонажів міфологічного світу залежать хитросплетіння людської долі. На думку літературознавців, дія п’єси та її герої утворюють щонайменше три «поверхи» [2, с. 22]. Перший з них слугує своєрідним каркасом для центральних ліній сюжету. Йдеться про романтичну історію афінського герцога Тезея та його коханої Іполіти (цьому весільному святу приурочений і щасливий фінал комедії). Другий, цілком протилежний план – духи та ельфи, «витівки яких є не лише невід’ємною частиною сценічного дійства, а й джерелом яскравого гумору, де комічне будується на контрасті між світом людей та магічних створінь» [1, с. 47]. Контраст цей реалізується на третьому «поверсі» п’єси, представленому групою ремісників з їх пародійно-безглуздим спектаклем.

На нашу думку, у творі існує також і четвертий «поверх», повноцінним героєм якого виступає *сон*. Він помітно впливає на хід подій, викриває приховані вади персонажів, привітно та по-приятельськи жартує з них. Основна мета розвідки полягає в тому, щоби простежити майстерне вплетення автором теми *сну* в текстовий простір п’єси «Сон літньої ночі».

Література доби Відродження використовує образ *сну* як символ зв’язку людини з вищими силами, через це його часто пов’язують з містицизмом. Проте В. Шекспір зображає сновидіння чимось значно реальнішим, ніж дійсність. Це відбувається «завдяки постійному співвідношенню двох площин – світу фізичного, земного, а також матеріального й астрального планів – невидимого світу вищих енергій, які огортають людину» [див.: 3, с. 215].

Відомо, що в астральних вимірах містяться знання з минулого і майбутнього, а *сон* є граничною точкою переходу з одного світу в інший. В аналізованому творі після глибокого *сну* афіняни мають спільні відчуття, неначе вони пережили стан, в якому існували поряд дві дійсності: «*Are you sure that we are awake? It seems to me that yet we sleep, we dream*» [4].

Саме уві *сні* з героями трапляються дивовижні метаморфози, які, перетікаючи в реальний світ, змінюють їхню долю. До прикладу, власне *сон* зіграв із красунею Титанією неприпустимий жарт: «*My Oberon! What visions*





*have I seen! Methought I was enamored of an ass»* [4]. Отже, драматург представляє сон, перш за все, як *visions* – видіння, які доповнюють те, що зветься *dream*. Стратегія до генералізації зумовлена колізіями значень *dream* та *vision*, коли вони поєднуються в одному мікроконтексті: «*I have had a most rare vision! I have had a dream, past the wit of man to say what dream it was: man is but an ass, if he go about to expound this dream»* [4].

У наступному епізоді автор описує стан просторового переміщення зі світу матеріального в астральний: емоції одного з героїв, приголомшують його настільки, що він неспроможний висловити власні думки. В. Шекспір втілює цю розгубленість у репліці «*I have had a most rare vision!*» [4]. Тут простежуємо генералізацію до слова сон, хоча прикметник *rare* (дивний) підкреслює, що йдеться саме про видіння, адже конотація останнього є радше негативною, аніж нейтральною.

Комічність п'єси викликана глузуванням одного дурня над іншим, хоча насправді між собою вони нічим не відрізняються, а дивакуватість своїх висловлювань пояснюють чудернацьким впливом сну: «*The eye of man hath not heard, the ear of man hath not seen, man's hand is not able to taste, his tongue to conceive, nor his heart to report what my dream was»* [4]. Як бачимо, сон є не лише порталом у світ фантазій, де неможливе стає здійсненням, а й інструментом, за допомогою якого В. Шекспір викриває істинну природу своїх персонажів. Так, герой п'єси Нік Навій постає у сні ще більшим дурнем, хоча в реальності приховує свій примітивізм за вдовою освіченістю. Зриваючи маски примарних чеснот, сон перетворюється на справжнього героя твору, що впливає на долі людей, грається з ними, однак не карає.

Витівки сну не лише розважають, але й іноді дратують. Відверта втома від його каверз відчувається в словах Оберона, який хоча і є королем жартівників-ельфів, але вже сам втомився від комічної плутанини й бажає повернутися до звичного плину речей: «*May all to Athens back again repair and think no more of this night's accidents but as the fierce vexation of a dream»* [4].

На підставі зазначеного можемо зробити висновок про те, що сон у п'єсі «Сон літньої ночі» є повноцінним героєм твору. Його магічний вплив позначається на перебігу подій, на долі інших персонажів. Максимально дотримуючись літературних традицій Відродження, В. Шекспір використовує образ сну як символ зв'язку людини з вищими силами. Але разом з тим він зображає сновидіння чимось значно реальнішим, ніж сама дійсність.

### Література

1. Лебедева Г. В. Реконструкція образу сну в перекладі комедії «Сон літньої ночі» Ю. Лісняка. *Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету імені В. Гнатюка*. Серія: Мовознавство. Тернопіль : Осадца Ю. В., 2018. № 2(30). С. 45–49.
2. Berry R. *Shakespearean Structures*. New Jersey : Barnes & Noble, 1981. 51 p.
3. Brook G. L. *The Language of Shakespeare*. London : Andre Deutsch, 1976. 231 p.
4. Shakespeare W. *A Midsummer Night's Dream*. URL: <http://shakespeare.mit.edu/midsummer/full.html>.





Сущенко М. Р.  
студентка 1 курсу  
ВСП «Економіко-правничий фаховий коледж  
Запорізького національного університету»  
Наук. кер.: Орманжи В. Є., викладач

## УКРАЇНСЬКА ІДЕНТИЧНІСТЬ ОДЕСЬКОГО ПРОСТОРУ В РОМАНІ Ю. ЯНОВСЬКОГО «МАЙСТЕР КОРАБЛЯ»

Питання ідентичності гостро постає саме в умовах війни, тобто в умовах сьогодення, адже за неї українців усе ще вбивають – і, попри все, за неї ладні віддавати життя. Ідентичність формувалася століттями й численну кількість разів заборонялася та змінювалася – а разом з нею під заборонаю опинявся її носій.

**Мета цієї статті:** дослідити, як виявляється українська ідентичність в одеському просторі 1920-х років на прикладі експериментального мариністичного роману Ю. Яновського «Майстер корабля».

У «Сучасному словнику української мови» «ідентичність» пояснюється як «тотожність явища, предмета або особистості самій по собі, її якісна самототожність за вектором часу» [2]. Однак, це не усталена риса, вона тісно пов'язана з історичними подіями та змінюється відповідно до них. Особливо це виявляється в українській національній ідентичності. Упродовж століть активно утискалася українська мова: налічується, як мінімум, 134 укази та закони за 400 років у різні періоди історії України, метою яких було пригнітити розвиток державної мови, письменності та інших компонентів, що безпосередньо формують національну ідентичність.

З утисками та заборонами зіткнулася й Одеса, яка тривалий час перебувала в площині імперського впливу, але все одно виявляла ознаки української ідентичності. Саме тут 1880 року вийшла книга М. Красуського «Древность малороссийского языка», яка шокувала тогочасну владу. Автор доводив, що українська є однією з найстаріших мов у Європі і її необхідно плекати та поважати. Зрештою, почалася погоня не тільки за книгою, але й за самим М. Красуським, який, до речі, був поляком, але при цьому писав: «Займаючись довгий час порівнянням арійських мов, я прийшов до висновку, що українська мова не тільки старша всіх слов'янських, не виключаючи т. зв. старослов'янської, але й санскриту, грецької, латини та інших арійських» [3]. З сучасного погляду, науковість цієї думки спірна, але цитата доводить актуальність питання про незалежний розвиток української нації.

Питання ідентичності Одещини вивчали такі науковці, як Т. Бевз, К. Николенко, Я. Поліщук, Б. Херсонський та ін. У їхніх розвідках йдеться про проблеми та особливості розвитку української ідентичності протягом історії, які перегукуються з цим дослідженням.

«Майстер корабля» – дебютний роман Ю. Яновського, написаний 1928 року на основі досвіду, якого письменник набув, працюючи на Одеській







кінофабриці разом із О. Довженком, прототип котрого пізніше з'явиться у творі. Події розгортаються на березі Чорного моря – в Одесі («Місто біля моря»), головним героєм та оповідачем є То-Ма-Кі (Товариш Майстер Кіно), від особи якого ведеться оповідь. Це звання вважається найпрестижнішим на кінофабриці, а до того ж воно автобіографічне, адже у 23 роки Ю. Яновського було призначено на посаду головного редактора кіностудії. Майже в кожному персонажі твору можна впізнати риси приятелів та знайомих письменника: Василь Кричевський – художник, архітектор, графік та колишній моряк став прототипом Професора в романі. Кращий друг головного героя художник Сев і є прообразом Олександра Довженка. Український кінорежисер та сценарист Григорій Гричер з'явився у творі в образі моряка Богдана, а балериною Тайах стала балерина родом з Італії Іта Пензо. Усе це – українські митці, які саме в Одесі знайшли своє натхнення, і саме з нею пов'язаний найплідніший етап їхньої творчості.

Назва роману символічна. Сам автор пояснював, що майстер корабля – фігура, котра встановлюється на носі судна: «Вона веде корабель, оберігає його від рифів і заспокоює хвилі» [1]. Традиція виготовлення фігур та встановлення їх на ніс корабля існувала ще в стародавній Греції – такі фігури символізували гордість капітана, благополуччя під час подорожей. Крім того, вони оберігали від штормів, злих духів та інших морських негараздів, але у випадку, якщо корабель все-таки затонув, супроводжували всіх загиблих моряків у країну мертвих. Майстер корабля також був дороговказом, символізував прокладання власного шляху, тому, на нашу думку, назва якнайкраще передає індивідуальність долі не лише кожного героя, але й загалом української культури (адже саме вона лежить в основі тексту).

У роман введено чотири епіграфи, які ідеально відбивають його настрій та комплекс провідних ідей. Так, першим епіграфом стали слова з роману «Мертві душі» М. Гоголя: «Забирайте ж із собою в путь, виходячи з м'яких юнацьких літ до суворої, загартованої мужності, – забирайте із собою всі людські порухи, не залишайте їх на дорозі: не знайдете потім!» [1]. Ю. Яновський говорить не тільки про вихід корабля в море, насправді йдеться про дорослішання людини, митця та й самої нації, а також про необхідність цінувати те, що твоє від початку. Зрештою, втратити себе в бурхливому плині життя дуже легко, а віднайти власну індивідуальність – найскладніша робота. Звісно, на національному рівні ця думка відгукується так само, як на рівні психологічному.

Автор заперечує необхідність русифікації України, її підпорядкованість загальнорадянським стандартам – роман надзвичайно індивідуальний, сповнений романтичного пафосу, він заперечує однаковість, притаманну тогочасній соцреалістичній літературі. Насправді, зовсім не дивує бунтарський запал «Майстра корабля» та те значення, що надавав автор своєму роману – його було написано саме в ті часи, коли вирішувалася доля української культури та існувала небезпека її цілковитого знищення.





Дарма, що навколо Одеси утворилося та продовжувало утворюватися багато проімперських історичних міфів, оповідач лишився справжнім вільним митцем, котрий не втрачає людської гідності та присвячує своє життя формуванню національної культури: «Сімдесят років стою я на землі, пройшли переді мною покоління чужих і рідних людей, і всім я з гордістю дивився в вічі, боронячи життя й честь моєї нареченої, її коси, як струмені, розлились по землі, її руки, як благословення, лягли на поля, її серце палає, як серце землі, посилаючи жагучу кров на нові й нові шляхи. Для неї я був сміливий і впертий, заради неї я хотів бути в першій лаві бійців – бійців за її розквітання. Для неї я полюбив море, поставив на гербі якір, залізний важкий якір, що його приймають усі моря світу, і колишеться над ним могутній корабель. Культура нації – звать її» [1].

Справді, саме культура – це одна із основ будь-якої національної ідентичності, тож Ю. Яновський словами головного героя проголошує необхідність торування власного шляху. І ця культура твориться в Одесі, цим містом та його мешканцями вона надихається, тому можемо говорити про входження одеського простору в контекст української літератури.

Отже, у романі автор не просто розкриває різноманітні аспекти української ідентичності, але й творить її сам, адже саме через мистецтво ідея стає відомою світу, легалізується. Письменник освоює Одесу, доводить, що її степи, береги є частиною українського світогляду, частиною української культури. І ми вважаємо, що саме цей аспект замовчувався та приховувався – лише за часів Незалежності відбувається повернення одеського простору в контекст національного світосприйняття.

### Література

1. Яновський Ю. «Майстер корабля». URL: <http://surl.li/ffkhl>
2. Словотвір. URL: <https://slovotvir.org.ua/>
3. Красуський М. Древность малороссийского языка. URL: <https://issuu.com/letters/docs/>





Ткаченко А. В.  
студентка 1 курсу  
ВСП «Економіко-правничий фаховий коледж  
Запорізького національного університету»  
Наук. кер.: Орманжи В. Є., викладач

## МЕРЕЖЕВА ЛІТЕРАТУРА ЯК СКЛАДНИК СУЧАСНОГО ЛІТЕРАТУРНОГО ПРОЦЕСУ (НА ПРИКЛАДІ ПОЕЗІЙ Д. ЛІСІЧ І А. КОРНУТИ)

Упродовж багатьох історичних епох, різних поколінь суспільство не втрачає цікавості до літератури. Тобто з часом актуальність літератури є незмінною, але її форми й різновиди пережили трансформацію від фольклору і рукописних видань до публікацій у мережі.

Активної популяризації набула саме мережева література. Феномен мережевої літератури виник усередині 80-х років ХХ століття внаслідок започаткування стаціонарного комп'ютера і розвитку технологічного прогресу. Інформаційні технології та інтернет стали невід'ємною частиною життя сучасного суспільства і суттєво на нього вплинули. Так само це позначилося і на літературі, якою ми її бачимо сьогодні.

**Мета статті** полягає в окресленні поняття «мережева література»; дослідженні її особливостей і причин актуальності; визначенні переваг і недоліків інтернет-літератури; розгляді творчості представниць української мережевої літератури.

Особливістю мережевої літератури є її інтерактивність – наявність гіперпосилань і візуалізації (відео, зображення, аудіо) тощо. Це надає змогу автору чіткіше і яскравіше передати увесь сенс та емоції, які він заклав, а читачеві – легше сприймати, розуміти і зосередити зацікавленість на творі. Читач сам обирає, як саме він буде сприймати інформацію: у вигляді допису, аудіозапису, відеозапису, анімації.

Також перевагою мережевої літератури є її оперативність. Автор має змогу одразу поділитися своїм твором у мережі і так само оперативно отримати зворотній зв'язок від читача. І читач матиме можливість ознайомитися не тільки з творчістю, а й підтримувати комунікацію безпосередньо з автором.

Така література не потребує глобальних витрат, чого не скажеш про видавництво і друк, що вимагає як значної кількості ресурсів, так і часу. Також мережеву літературу можна назвати «екологічною», бо її існування не має згубного впливу на стан наших лісів, які вирубуються з метою виробництва паперу для друку книжок.

Можливість реалізуватися онлайн зменшує потребу реалізуватися в друці. Але з цього витікають інші проблеми.

По-перше, це уповільнення розвитку видавничої справи, що веде до занепаду поліграфічних підприємств, втрати робочих місць, а отже, втрати





кваліфікованих спеціалістів, росту вартості книжок, дефіциту якісної поліграфічної продукції тощо.

По-друге, у читача виникає «клікабельне» мислення. Зазвичай, людина витрачає не більше 7–10 хвилин на прочитання публікацій в інтернеті. Відповідно, у подальшому їй складніше сконцентрувати свою увагу на творах, великих за обсягом.

Інтернет-література – це вільний простір для розкриття потенціалу, набуття популярності й поширення творів письменників-початківців без будь-яких рамок і обмежень. Але навіть це треба розглядати з двох боків. Ця «необмеженість» іноді пропускає у інфопростір неякісну літературу, яку зазвичай має відокремлювати сам читач.

Мережева література доступна скрізь і кожному. Завжди в “кишені маємо мобільний телефон, завдяки якому в будь-який час і в будь-якому місці споживаємо літературний контент. Тобто, читач без зайвих труднощів може слідкувати за сторінками улюблених авторів, які постійно оновлюються. Яскравими представницями сучасної мережевої літератури є поетеси Антоніна Корнута й Дар’я Лісіч.

Під час інтерв’ю, яке надала мені А. Корнута, вона зазначила, що протягом двох років поширює свої поезії в [Telegram-каналі](#) і на сторінці в [Instagram](#). «Бо мені здавалося, що мені є що сказати цьому великому непізнанному світу», – зазначила мисткиня.

Спершу прихильниками творчості Антоніни в мережі були родичі і друзі, але з часом у неї з’явилися серед підписників односторонні та поціновувачі літератури з усієї України. Завдяки цьому вона в кінці минулого року змогла зібрати людей на благодійному літературному вечорі в Ужгороді, кошти від якого пішли на придбання коптера на передову. Також твори Антоніни публікуються на Instagram-сторінці творчого проєкту [«Постріл»](#).

Твори мережевої літератури допомагають читачам і автору відчувати емоційну спорідненість. Вона непогано відповідає на якісь емоційні виклики суспільства, особливо в умовах сучасної російсько-української війни.

Саме такими є вірші Антоніни «Бо ми в голос “Христос Воскрес”, а в думках – хай воскреснуть всі», «Її березень досі лютий»:

Її березень досі лютий  
Вона списала до крові історії цю сторінку  
Світ, захоплений нею, питає «Як ти?»,  
а як їй бути?  
Як не українкою [1].

«Мені дякували за те, що змогли нарешті виплакати під мої вірші. Бо легше горювати разом, ніж наодинці», – підсумувала Антоніна.

Ще одна українська письменниця зі Слобожанщини – Д. Лісіч. Їй 25 років, і зараз поетеса активно поширює свої ліричні і гумористичні твори на платформах [Tik-Tok](#), [Instagram](#), [Twitter](#). Поширює їх як у вигляді звичайних дописів, так і у вигляді відео, чим чудово передає усі емоції та настрої поезії





завдяки візуальним образам. За творчістю дівчини спостерігають в Tik-Tok 142 тисячі, в Instagram – 41 тисяча, у Twitter – 5 тисяч підписників. Дар'я популяризує українську мову, культуру і також збирає свою аудиторію через мережі на благодійних літературних вечорах, кошти з яких йдуть на потреби Збройних Сил України та біженців. Її твори надзвичайно актуальні, та живо відгукуються на головний біль нашої сучасності:

Ти вибрав мене кохати, коли за вікном – сирена  
і мирне минуле зжалось до простору рюкзака.  
Ти вибрав мене кохати у розпал війни? Даремно.  
Сміливий, дурний, безстрашний. Але я також така [2].

Мережева література безумовно стала невід'ємним складником сучасного літературного процесу і суттєво вплинула на нього. Але варто зазначити, що повністю витіснити друковану літературу вона не зможе. Твори мережевої літератури будуть друкуватися, а друковані твори – поширюватися в мережі. Тобто їм доведеться співіснувати в літературному просторі. Це не погано, бо читач владний обрати, як йому краще і комфортніше буде сприймати літературний матеріал.

Отже, інтернет-література буде надалі розвиватися, набувати інших форм, залучати нових талановитих авторів і поціновувачів. І завдяки розвиненій взаємодії «автор–читач» вона буде прогресувати, поширюватися, ставати якіснішою. Звісно, усе це має вплив на розвиток української культури, що в умовах сучасної російсько-української війни є дуже важливим, більше того – це один із видів боротьби.

### Література

1. Корнута А. Її березень досі лютий... URL: [https://t.me/toni\\_kornyta\\_rhythm/19](https://t.me/toni_kornyta_rhythm/19)
2. Лісіч Д. Ти вибрав мене кохати... URL: [https://www.instagram.com/p/CjsYL0gta0V/?utm\\_source=ig\\_web\\_copy\\_link](https://www.instagram.com/p/CjsYL0gta0V/?utm_source=ig_web_copy_link)







Федоренко О. Б.

к. філол. н.

Даниленко І. В.

учениця 8-А класу

Харківська гімназія № 163 Харківської міської ради Харківської області

## ГУМОР ЯК СКЛАДОВА ДУХОВНОГО СВІТУ ДИТИНИ (НА ПРИКЛАДІ ТВОРІВ В. НЕСТАЙКА)

Існує наукове твердження, що почуття гумору сприяє духовному й фізичному здоров'ю людини. Гумор робить наш життєвий шлях більш щасливим і радісним. Людина з добрим почуттям гумору – душа компанії. Вона вміє підтримати розмову, вдало пожартувати, підняти настрій, адже добрий гумор є ознакою інтелекту людини. Недарма ж кажуть: «Сміх подовжує життя». Мабуть, кожен хоч раз у житті помітив, як добре й тепло стає на душі після гарної порції жартів. Українці впевнені, що посмішкою можна вирішити всі проблеми та незгоди. І це справді так. Комічне, створене митцем, завжди пов'язане з духовністю – її наявністю в того, хто сміється, й відсутністю – у того, над ким сміються.

Добрі та захоплюючі книги Всеволода Нестайка – популярні серед дітей і дорослих, адже їх можна перечитувати по декілька разів, і кожного разу вони будуть цікаві, як уперше. Твори митця викликають відчуття, ніби зустрічаєш добрих друзів дитинства, знову переживаєш радісні, незабутні моменти дитячих років свого життя. Дитинство – весела і щаслива пора, тоді найменші події здаються значними і великими пригодами. Книги В. Нестайка розважають і водночас вчать дітей бути добрими та відважними, розвивають уміння фантазувати та мислити.

Літературознавці С. Вероца, Ю. Кацун, М. Коростіль, М. Недогібченко звернули увагу на такі аспекти творчості В. Нестайка, як специфіка відтворення історичних реалій та особливості читацької рецепції. У більшості досліджень згадується і гумористична складова його творів. Проте природа нестайківського сміху, комплекс засобів і прийомів, якими користується автор для створення гумористичного ефекту, ще не були предметом детального вивчення. Без розгляду цієї важливої складової дослідження творчості письменника залишається далеко не повним. Тож спробуємо з'ясувати, як через гумор письменник виражає духовну сутність персонажей та як сміхова складова впливає на формування духовності юних читачів.

Твори В. Нестайка сповнені дитячої ширості й мудрості, їх можна відкривати для себе на будь-якому етапі життя. Митець розповідає про найбільш важливе в усі часи – дружбу, любов, справедливість і добро. Його твори різнопланові, різножанрові, розраховані для читачів різних вікових категорій, формують цілісну картину світу і є зразком гуманної літератури,





тому найбільш прийнятні для набуття дитячого досвіду. У цьому, мабуть, і криється таємниця популярності й актуальності його книг.

Вже минуло 93 роки від дня народження дитячого письменника В. Нестайка (1930–2014). Він народився 30 січня 1930 року в невеличкому місті Бердичеві в Житомирській області. Мама, Марія Іванівна, була викладачем російської словесності. Бердичівський акушер, який приймав пологи, привітав жінку словами: «Мадам! У вас, здається, народився письменник!». Таки лікар мав рацію – і доля хлопчика була визначена ще в пологовому будинку! До речі, проявився талант Всеволода справді досить рано – перше оповідання хлопець написав у 8-річному віці. Батько Всеволода знав п'ять мов. Мама віддала Всеволода вчитися в українську школу, «щоб знав мову батька». Зіновій, батько Всеволода, був січовим стрільцем, вояком Української Галицької армії. У 1933-му його заарештували – звинуватили у шпигунстві на користь імперіалістичних держав. Батька Всеволод більше не бачив. Рятуючись від голоду, мама з сином переїхали до маминої сестри в Київ. Там і пережили два роки німецької окупації. «У дитинстві в мене не було дитинства», – згадуватиме пізніше письменник. Але ніщо не зламало його духу – хлопчик дивився на світ з оптимізмом. Його надихали розповіді матері про діда Івана Довганюка та прадіда Семена, які, за переказами, були дотепниками та знаходили вихід із будь-якої складної ситуації. Відомо, що Всеволод мріяв стати капітаном далекого плавання, але через ваду зору (не розрізняв зелений та червоний кольори), цим дитячим мріям не судилося здійснитися.

«Рудий африканський їжачок», «пожежна машина» або «море горить» – так через низький зріст та руде волосся називали Всеволода в школі. Тож хлопець з усіх сил прагнув подорослішати і для цього застосовував різні дієві, на його думку, прийоми. Наприклад, навмисно мокнув під дощем та, за порадою однокласника, прив'язував до однієї ноги важку праску, до другої – цеглину, потім хапався за верхню планку одвірка і висів, доки вистачало сил, намагаючись витягнути своє тіло. Всеволод таки вимахав під два метри – ось що значить цілеспрямованість! Гумором та винахідливістю майбутній письменник виокремлювався серед однолітків, і в школі Всеволод змушував сміятися не лише однокласників, а й учителів, за що його часто виганяли з класу. У навдивовижу веселого й дотепного автора життя було далеко не легким і безхмарним. Голод та війна змусили хлопця швидко подорослішати, та він залишився життєлюбом і немов повернувся в дитинство у своїх творах.

Роман-трилогію В. Нестайка «Тореадори з Васюківки» включено до «Особливого почесного списку Ганса Крістіана Андерсена» (1979) як один із найкращих творів світової літератури для дітей. Проте «Тореадори...» викликали далеко не захоплення в радянської влади. На В. Нестайка доносили через «нерадянських» героїв: хіба можна було, щоб персонажі закохувалися та провалювали іспити, отримуючи двійки, коли всі думки мали бути про партію? Та ці утиски викликали ще більший інтерес читачів – популярність





твору росла, його було перекладено двадцятьма мовами світу, а фільм, знятий за «Тореадорами...», здобув гран-прі на кінофестивалі в Мюнхені в 1968 році.

Справді, трилогія «Тореадори з Васюківки» насичена гумористичними епізодами. Гумор посилюється ще й тим, що ситуація розповідається з позиції одного з її учасників. Цим прийомом автор забезпечує достовірність, яскравість розповіді. Ось хлоп'ята, одержимі ідеєю прославитися і прославити рідне село, вирішують влаштувати кориду, на яку в майбутньому мають з'їхатися гості з усієї України і яку обов'язково будуть показувати по телебаченню (навіть у Жмеринці видно буде!). За відсутністю бика на його роль вирішили взяти Явину корову Контрибуцію. Хлопці погнали корову на вигін для тренування: «Ява поправив на голові капелюшка, підтяг штани, взяв мого килимка і, витанцьовуючи, навшпиньках став підходити до Контрибуції. Підійшов до самісінької морди і почав вимахувати килимком перед очима. <...> Він розмахнувся і дзибнув Контрибуцію ногою по губі. І раптом... Раптом я побачив Яву десь високо в небі» [4, с. 13–14]. Досить зримо бачимо юного «тореадора», який «витанцьовуючи, навшпиньках» виходить на двобій з коровою, попередньо підсмикнувши штани. Вже цього підтягування штанів у поєднанні з «граційним» витанцьовуванням навшпиньках досить для створення гумористичного ефекту. Та для контрасту з натхненним тореадором автор подає ще й реакцію корови: спокійна, лагідна Контрибуція таки відкинула свого кривдника, щоправда, не рогами, а мордою. Звертаючись до юних читачів, В. Нестайко щиро радить: «Не поспішайте, як я колись, швидше вирости. Бо дитячі роки неповторні. І якщо Ява і Павлуша допоможуть вам на якісь хвилини гостріше відчутти радість веселого, щедрого на пригоди й витівки дитинства, я буду щасливий» [5, с. 4].

У повісті «Загадка старого клоуна» письменник розкриває можливі моделі поведінки у різних життєвих ситуаціях, у такий спосіб навчаючи і виховуючи дітей. Митець доносить до свідомості юних читачів загальнолюдські цінності: «Радість – повинна бути не від зілля, не від трави. То тільки коровам від трави радість. А людина ж не корова. Людина повинна радіти по-людському, від людських радостей, які дає життя...» [3, с. 266]. Опосередковано, через діалог хлопчика Стьопи з його мудрим дідусем, письменник розкриває ідею гуманного ставлення до людей: «Так от що я тобі скажу – тримайся людей, Стьопо! Будь завжди з людьми. Старайся, щоб вони тебе любили. А для цього їх любити треба. Будь вартий людської уваги й поваги»; «З себе смійся скільки хочеш, а от з інших – дивись... Тобі смішно, а комусь від твого сміху, може, плакати хочеться» [3, с. 266]. Поради діда Грицька немов уособлення народної мудрості: «Хоч плач і не втирайся, а в тугу не вдавайся. Туга – лиха подруга. Кидай лихом об землю і не журись. Журбою поля не перейдеш, горя не здолаєш. Не давай журбі їздити на собі» [3, с. 14]; «Не корись лихові ніколи. Не схиляйся перед долею. Не журись. Журбою долі не подолаєш» [3, с. 154]. Персонажі В. Нестайка сприймають сувору реальність життя із дотепним гумором: «Умирати треба теж достойно... по-козацькому,





без метушні... Прийшла безноса, треба зустріти її гостинно, з усмішкою... «Здрастуйте, свахо!..» [3, с. 188]. Митцю вдалося неабияк зацікавити, поповнити багаж знань і підвищити рівень вихованості юних читачів.

Світлий, веселий, позитивний, дотепний та людяний – такий В. Нестайко людина і письменник. І головному твору свого життя автор дав життєдайну назву – «В Країні Сонячних Зайчиків». Цю повість-трилогію В. Нестайко писав упродовж 40 років, адже діти постійно спонукали його продовжувати сюжет. Так, на одній зустрічі з юними читачами до Нестайка звернулася дівчинка із зауваженням, що у письменника всі герої – хлопці, а треба ж щось і про дівчат! Невдовзі В. Нестайко написав пригодницьку повість «В Країні Місячних Зайчиків» із героїнею дівчинкою Нусею. І в повісті-казці «В країні сонячних зайчиків», і в її продовженні «В країні місячних зайчиків» йдеться про світло як джерело життя, про його хоч і казковий, але реальний вплив і важливість.

Книги В. Нестайка по-справжньому приваблюють українського читача, адже розповідають про пригоди, які розгортаються в наших краях, а не десь «за далекими морями». Герої повістей письменника – звичайні українські діти, а поруч з ними діють персонажі-помічники – дорослі (батьки та вчителі). Повісті В. Нестайка захоплюють своїм сюжетом та вчать із гумором долати труднощі. До того ж автор стверджує, що веселі люди – водночас і сильні духом, а добрий гумор – запорука гарного настрою і довголіття людини.

#### Література

1. Вероца С. Творчий внесок Всеволода Нестайка у розвиток прози для дітей молодшого шкільного віку : дипломна робота. Тернопіль : ТНПУ ім. В. Гнатюка. 2016. 107 с.
2. Нестайко В. В країні сонячних зайчиків. Київ : Країна Мрій, 2014. 112 с.
3. Нестайко В. Загадка старого клоуна. Київ : Країна Мрій, 2010. 272 с.
4. Нестайко В. Тореадори з Васюківки : трилогія про пригоди двох друзів. Київ : А-ба-ба-га-ла-ма-га, 2015. 544 с.
5. Нестайко В. Чому я пишу для дітей. *Література. Діти. Час*. Київ : Наукова думка, 1989. С. 121–126.





Фурсова М. Я.  
студентка 3 курсу  
Запорізький національний університет  
Наук. кер.: Курилова Ю. Р., к. філол. н., доцент

## ОБРАЗ ГОЛОВНОЇ ГЕРОЇНИ РОМАНУ С. АНДРУХОВИЧ «СЬОМГА»: ГЕНДЕРНІ АСПЕКТИ

Ряд письменниць покоління «двотисячників» є творцями сучасної української прози, яка стала самобутнім явищем літературного процесу. Ці тексти, що приваблюють своєю інтимністю, автобіографічними образами, психологізмом, емоційністю та чутливістю, відкрили перед читачами новий літературний світ – світ без лапок. Тож у цьому контексті неможливо не відмітити талант С. Андрухович – української письменниці, творчість якої вирізняється надзвичайною відвертістю, витонченістю, чуттєвістю та розкутістю, особливістю жіночої психології, естетичним відтворенням дійсності, що є наслідком світосприйняття й художнього мислення авторки.

Проза письменниці загалом вже достатньо вивчена літературознавцями, зокрема, роман «Сьомга», що у 2007 році зробив справжню революцію в жіночій українській прозі, представлений як об'єкт вивчення у таких наукових працях як «Феміністичний дискурс у сучасній українській прозі. Дослідницькі перспективи» (П. Олеховська), «Амбівалентний характер феномену запаху в романі С. Андрухович «Сьомга» (І. Завітаєва), «Я» та «інший»: простір інтимності в романі Софії Андрухович «Сьомга» (М. Крупка) тощо. Однак образ головної героїні не було досліджено в повній мірі. Є аспекти, які потрібно проаналізувати, щоб мати цілісне уявлення про стратегію моделювання жіночих образів у творчості авторки й загалом жіночій прозі цього періоду – у чому й полягає актуальність теми дослідження. Предметом дослідження є особливості відтворення жіночої психології та зображальні прийоми.

Жінка-автор сучасної прози намагається долати проблему замовчуваності, табу та стереотипів. Відтворює образ, у якому перед читачем розкривається внутрішній світ, аспекти приватного простору, показує життя «таким, яке воно є, неприкритим, з усіма незручностями, з потворними, відразливими моментами, з усім тим, що зазвичай ховають від чужих очей» [2]. Автор моделює цей образ буквально «зсередини» і тим самим переміщує увагу із зображення зовнішньої поведінки на показ непростого внутрішнього світу героїні, змушуючи читача переживати з нею різний спектр почуттів та емоцій.

Саме такою є постать головної героїні роману С. Андрухович, яка більшою чи меншою мірою ототожнюється із постаттю самої письменниці. Хоч в інтерв'ю з Н. Дудко вона й зізнається: «Мені хотілося вигадати людське життя, вигадати людину, її родичів, друзів, випадкових зустрічних, і зробити це так, щоб усе було максимально правдиво, і водночас, щоб жодної реальної події







чи особи там не було. Хотілося примусити читачів швиденько пережити чиєсь паралельне життя...» [2]. Однак особлива форма оповіді від імені головної героїні, наявність сюжетних поворотів, схожих на реальне життя авторки, певні риси зовнішності, акценти на внутрішніх переживаннях дівчини Софії, яку, до речі, названо ім'ям самої Андрухович, дають підстави говорити про автобіографічний характер роману.

Свою індивідуальність, певні риси характеру авторка проєктує на центрального персонажа. Так, сама С. Андрухович, промовляючи голосом героїні роману, визнає: «Я можу вигадувати все, що завгодно, можу дотримуватись документальної точності, переповідаючи те, що мені відомо, описувати, що сама бачила – і завжди говоритиму лише про себе...» [1, с. 73].

Головна героїня роману постає перед читачем максимально відвертою, оголює свої найпотаємніші бажання та сподівання, болісний згусток досвіду життя дитячих та юнацьких років, повертаючись у минуле задля його переосмислення. Подаючи описи тілесного досвіду (сексуальної ініціації підлітка), авторка намагається розширити контекст інтерпретації жіночого суб'єкта через синтетичне поєднання різних сфер жіночого існування (фізіологія, психологія, періоди розвитку).

Роман складається із шести частин, кожна з яких презентує окремі епізоди життя, які можна трактувати як етапи її сексуального становлення та сексуального дорослішання. У першій новелі твору «Володар світла, повелитель води» читач знайомиться із «дорослою» версією героїні твору – молодою жінкою, що мешкає зі своїм чоловіком за адресою Трудова, 7а.

Вона є оповідачем власної історії буття, власницею щоденника, в якому кожен день з'являються нові найпотаємніші подробиці. І ці подробиці змушують із захопленням і затамованим подихом спостерігати за рухливою зміною подій та епізодів буденного життя Софії, насичених найдрібнішими художньо виразними та вмотивованими деталями. Наприклад, чутлива розповідь «дитячої» версії героїні про її любов до м'яса, яке вона їла після солодкого, їла перед сном, і засинаючи марила про нього: «М'ясо було святим для мене у будь-якій іпостасі. Його без перебільшення можна було назвати сенсом мого життя, бо саме воно відволікало мене від сумних думок, від запитань, чому помер хом'як і чому помер голуб... Поки було м'ясо, я ніколи не сказала б, що життя несправедливе або марне...» [1, с. 128]. Це той момент життя маленької особистості, яка ще не розуміє усієї складності людських стосунків, навіть не замислюється про те, що таке секс, а тільки підходить до етапу формування дитячої сексуальності. В її уяві головним є одне – смак м'яса, що робить щасливим і змушує радіти життю. Маленька дівчинка не думає про те, що колись через втрату інтимності та приватності, перетворившись на об'єкт спостереження, буде боятися проводити час у власній квартирі, зазираючи за вікна і вишукуючи очима постать невідомого, що «крав, брав те, що йому не належить. Крав найцінніше і недоторканне: інтимність, справжність, оголеність» [1, с. 61].





Дім – це те місце, де людина може відчувати себе захищеною від усього світу, людських поглядів та думок. Таким був дім для Софії спочатку. Квартирка у рідному Івано-Франківську (місто, в якому народилася і сама С. Андрухович). Та чи можна стверджувати, що все почало змінюватися з приходом у її особисте та потаємне «Електрика Едуарда»? Чи, може, все почалося ще з дитинства жінки? Детальне занурення читача разом із самою героїнею у пам'ять та спогади допомагають проаналізувати певні епізоди з життя, які так чи інакше вплинули на її становлення як особистості, риси характеру та поведінки.

Одним із основних прийомів опису Софії в романі виступає самохарактеристика. Внутрішні мовленнєві рефлексії складають величезну частину усього твору та надають героїні якісної оцінки. Бачення Софії самої себе проявляється через тісні взаємини з людьми, які були з нею в певні моменти її життя. І недаремно спогад-оповідь жінки про своє дитинство починається із розкриття теплих стосунків із нянею, за вчинками якої вона уважно спостерігає і яка певною мірою вплинула на її модель поведінки.

Описуючи стосунки Галі з Валентином Геннадійовичем очима трирічної дівчинки, героїня веде мову з позиції дорослої людини в доволі іронічному тоні. Це стосується перш за все образу чоловіка та жінки. Старий Валентин Геннадійович, кістки якого «обтягнуті тонкою біло-блакитною, вологою та прохолодною жаб'ячою шкірою... худі плечі, стегна... при цьому він мав бридкий круглий животик з випуклим назовні вузлом пупка» [1, с. 86], ніяк не відповідав образу Галі, яка в уявленні героїні була вродженим секс-символом, чиє тіло, однак, «жило саме по собі, не питаючи в неї дозволу» [1, с. 74]. Подальша поведінка Галі (від зневаги до публічного залицяння та сексуальних стосунків) набирає форм відвертого садизму, що міцно засіли в уявленні молодой ще несформованої особистості.

Оточення має неабиякий вплив на формування дитячої сексуальності. Так із дівчиною траплялися різні ситуації в дитячому садку, які так чи так впливали на подальше дорослішання та самоідентифікацію: контакт із вихователькою, яка отримувала збочене задоволення як від психічного, так і фізичного знування над дітьми, що призвело до формування в дітей мазохістського комплексу («Особисто в мене з Людмилою Пилипівною пов'язано кілька травматичних спогадів. Наприклад, вона чомусь дуже любила мене цілувати... Мокро і смердюче... Я терпіла. Я багато подібних речей у житті терпіла. Бо я думала так: якщо я можу витримати, а комусь це дуже подобається, то чому б мені не справити людині приємне?» [1, с. 137]); зустріч із хлопчиком у туалеті, після якої Софія вирішила, що «треба хотіти давати. А самій брати» [1, с. 144]; оголеність перед сусідом по ліжках («ми, не змовляючись, знімали труси – що були готові кожної миті продемонструвати одне одному, трохи розкрившись» [1, с. 143]). Усе це мало свій вплив на подальше розуміння та сприйняття, генерувало в героїні твору певні відхилення у формуванні статевої поведінки. Через кілька років Софія також





зазнала сексуального насильства з боку чоловіка, набагато старшого за неї: «Мені здавалось, усіх дорослих треба терпіти. Навіть якщо вони тобі не подобаються...» [1, с. 159]. Тож не дивно, що деякі епізоди з дитинства дівчини змусили її зробити певні (не зовсім правильні з боку психології) для себе висновки, коли в уяві Софії постали кадри згвалтування у власній квартирі: «В пасивності, як і в примусі, є, зрештою, щось п'янке і привабливе» [1, с. 277].

Неабиякий інтерес до постаті головної героїні привертає новела «Морські розбійники та Діва Марія», що дає читачу можливість більш детально вивчити образ дівчини. Наймовірне розмаїтті епізодів, що змушує нас пережити автор разом із Софією, дивують своєю відкритістю, відвертістю та інтимністю. Однак сексуальні стосунки, що становлять основну частину новели, передано в іронічному тоні (що, вірогідно, є ключовим складником образу героїні роману). Софія постає перед читачем в підлітковому віці – віці статевого дозрівання. На цьому етапі дівчина проводить аналіз самоспостереження, що дозволяє їй зрозуміти особливості свого характеру та поведінки, власних вчинків: «Я ніби перетворилася на стороннього глядача...» [1, с. 234]. У цій частині роману можна чітко побачити відмінність Софії-підлітка від дівчат її віку. Вона вже здатна аналізувати світ, що її оточує. Як мінімум, героїня, спостерігаючи за бурхливим сексуальним життям своїх подруг, не шукає таких самих стосунків. Однак її оточення (зокрема, Христина, що дуже швидко забула про кохання усього свого життя – покійного Григорія Павловича – і звернула увагу на «товстого, але смішного і милого Сашеньку»), змушувало все ж замислитися над відсутністю першого сексуального досвіду («...всі люди як люди, а ти, скільки можна, і нормальна ж людина, не якась там Оля Шовчик, а вона вже ого-го, а ти ще взагалі не це, так що треба з цим негайно щось робити...» [1, с. 232]), формуючи тим самим у героїні комплекс неповноцінності. Тож не дивно, що Софія позбулася цноти (що таки було спровоковано моральним тиском її подруги) з першим ліпшим хлопцем, якого зустріла в поїзді. Однак якихось яскравих емоцій, про які розповідали однолітки героїні, вона не відчула. Образ Вови, дії якого здавалися дівчині нудними, абсолютно зайвими і непотрібними, у цей момент сприймається з відвертою іронією у голосі. А сама Софія після першого статевого акту відчуває розчарування: «Мені було байдуже. Просто згаяла час. І порвала колготи» [1, с. 245].

Після невдалого сексуального досвіду дівчина не уникає протилежної статі, навпаки, її увагу привертає до себе друг Христини (Вова), з яким та прагнула звести Софію. Та епізод із пограбуванням квартири завдав їй тяжкої психологічної травми, яка була підсилена через раптові спогади згвалтування у власному домі, що виступав в уяві дівчини місцем спокою та захисту від зовнішнього світу, постав перед її очима як «...понівечений, розпачливо роззявлений, беззахисний у своїй покаліченості дім» [1, с. 263]. Героїня зізнається: «Я навіть не могла уявити, що зможу коли-небудь





перебувати тут, не відчуваючи страху, огиди, сорому, не думаючи про квапливі загребуші руки, котрі мацають мене зсередини» [1, с. 263]. Між спогадами про суміш агресивного одеколону, тютюну і вина, про тверді і шершаві губи та міцні руки присутня розлога, місцями різка самохарактеристика: «І в усьому ти така – ці необрізані кутикули... ці закопилені, вічно чимось невдоволені губи. Кожної миті готова розрюмсатись. Вимагаєш, щоб усе і негайно. Даєш, коли вимагають... Чекаєш, коли все, чого прагнеш, гепнеться тобі на голову. Ласкаво дозволяєш іншим доглядати за тобою, робити все замість тебе – ніби так і повинно бути. Самозакохана і лінива. Вважаєш себе найкращою, от тільки не знаєш, у чому. Ображати інших тобі – як два пальці об асфальт, натомість тяжко ридаєш, коли чуєш про себе щось, що не дуже подобається... Смішна, претензійна, розгублена, безпорадна... Огидна, нікчемна, розбещена дитина з пальцями у щілині статевих губ» [1, с. 277]. Та чи є ця характеристика добре обміркованою? Або ж це спричинено злістю на саму себе через неспроможність змінити ситуацію, повернути час назад?

Не можна заперечувати, що в Софії проявляються згадані риси характеру, які випливають у деяких особливо цікавих епізодах. Наприклад, історія з Міськом, якому дівчина дала зрозуміти, що в домі Олі йому не раді. Тут могло б йтися про егоїстичність головної героїні до почуттів інших (у цьому випадку Міська), однак сама дівчина зізнається: «Ця історія з Міськом – одна з двох найгірших речей, які я скоїла. Вони мучать мене найбільше» [1, с. 193], що вже певною мірою спростовує вираз «ображати інших тобі – як два пальці об асфальт».

Особливо привертає до себе увагу фраза «даєш, коли вимагають». Хоч вона і може мати багато сенсів, у цьому випадку ми зіштовхнулися із неможливістю героїні відмовити сексуальному партнеру, що суперечить її власним відчуттям. Прикладом може слугувати епізод, який відкриває перед читачем картину першого сексуального досвіду дівчини: «...потерпи, розслабся. І я терпіла. Колись же це мало закінчитись. Все коли-небудь закінчується, думала я» [1, с. 240]. Це, вірогідно, пов'язано з епізодами дитинства (контакт із вихователькою, що призвело до формування у неї мазохістського комплексу, «казкова і незабутня» пригода з педофілом, зустріч із хлопчиком у вбиральні), часто в яких фігурували слова «терпіти», «можу витримати», «треба терпіти» тощо.

Не можна не заперечувати, що після тяжких епізодів життя інтимні контакти не приносять задоволення Софії. Вона спостерігає за собою та своїми партнерами, дозволяючи час від часу «брати» себе, інколи навіть із жалощів. Так було і з «Вовою» («...я назвала його Вовою – так було зручніше та простіше, так було природніше. Таким чином я закінчила формування трійці, що найважливіше» [1, с. 292]), який постає на сторінках новели «Диявол ховається в рисі», що завершує опис сексуальної історії Софії.

Тож чи можна стверджувати, що все почало змінюватися із приходом у її особисте та потаємне «Електрика Едуарда»? Мабуть, що ні. Все почалося ще з дитинства, продовжило свій шлях через осквернення квартири дівчини-





підлітка, яку вона вважала святинею, і досягло свого апогею там, в будинку за адресою Трудова, 7а.

Отже, С. Андрухович змогла відкрити ту потаємну завісу жіночої сексуальності, яка завжди вабить читача. Головна героїня твору – образ унікальний, нетрадиційний. Письменниця змогла показати нам усі її внутрішні переживання, емоції, індивідуальне світосприйняття, які й стали важливими виразниками різнопланового інтерпретування героїні як особистості та допомогли сформувати її образ у цілісному вигляді.

#### Література

1. Андрухович С. Сьомга. Київ : Нора-Друк, 2007. 380 с.
2. Андрухович С. «Сьомга» – уявний сеанс психотерапії. І стриптиз. І характері...” [розмова з письм. Софією Андрухович / розмовляла Наталя Дудко]. URL: <https://life.pravda.com.ua/society/2014/07/9/174687/>
3. Філоненко С. Концепція особистості жінки в українській жіночій прозі 90-х років ХХ століття : монографія. Київ–Ніжин : ТОВ «Видавництво «Аспект-Поліграф», 2006. 156 с.







Черноусова М. О.  
студентка магістратури  
Запорізький національний університет  
Наук. кер.: Горбач Н. В., к. філол. н., доцент

## ЕКОЛОГІЧНА ПРОБЛЕМАТИКА ЗБІРКИ Є. ГУЦАЛА «ДІТИ ЧОРНОБИЛЯ»

У світі трапляються події, які назавжди залишають відбиток у свідомості нації. Однією з них є чорнобильська катастрофа, проблематика якої представлена в українській та зарубіжній літературі. Твори про Чорнобиль стали справжнім одкровенням, адже розкривають трагедію як окремих особистостей, так і цілого народу з властивими художньому письменству психологізмом та емоційністю.

Специфіка відображення катастрофи на Чорнобильській АЕС у літературі ставала темою досліджень І. Годинець, Т. Гундорової, І. Дзюби та ін. Зокрема, Т. Гундорова в «Післячорнобильській бібліотеці» простежила, як Чорнобиль вплинув на зрушення в українській літературі, а І. Дзюба виділив чотири ступені зображення чорнобильської трагедії в літературі: 1) реконструювання подій; 2) пояснення причин катастрофи; 3) вирішення морально-етичних питань; 4) усвідомлення загальнолюдської природи катастрофи [4, с. 363].

Проблеми чорнобильської трагедії у художніх творах порушували Л. Горлач, І. Драч, С. Йовенко, В. Кордун, Л. Костенко, О. Левада, М. Луків, М. Наєнко, Б. Олійник, Д. Павличко, М. Сингаївський, Ю. Щербак, В. Яворівський та інші митці слова. Крім цього, є твори художньо-документальні та документальні, присвячені різним аспектам цієї техногенної катастрофи. У царині дитячої прози (точніше – книжок для дітей і батьків) вагоме місце посідають твори Євгена Гуцала. 1995 року світ побачила його збірка «Діти Чорнобиля», до складу якої увійшли оповідання «Сказаний чорнобильський собака», «Чорнобильська дівчина Калина», «Плач у мороку ночі», «Рудня», «Зозуля», «Дитя від стронцію», «Різдвяне оповідання». Автор не зображує причини аварії й не шукає винних, адже його головна мета – зосередитися на внутрішньому стані героїв. Є. Гуцало подав трагедію крізь призму дитячого світогляду та показав, як аварія на Чорнобильській АЕС вплинула на життя маленьких українців.

У художній картині Є. Гуцала протистоять два світогляди – відкритих, щирих персонажів-дітей, які не приймають жорстокості буття, та прагматичних дорослих. В оповіданні «Сказаний чорнобильський собака» відтворено переживання хлопчика Грицька, який має незвичного друга – тварину із Чорнобильської зони, собаку Пальму. Письменник подібно до тонкого психолога матеріалізує бажання хлопчика мати справжнього вірного друга. Але дружбі протистоїть реальність, до якої повертають застереження дорослих, адже Пальма – чорнобильська собака, покинута напризволяще колишніми





господарями: «То ж чорнобильські люди її загубили, ген отам за селом прив'язали до верби» [3, с. 7]. Разом із тим, автор показує, що дитина не може сприйняти вповні те, що відбувається, тому закривається від людей та бажає втекти якомога далі від жорстокого світу, туди, де завжди добре – до природи.

Маленького героя зображено спражньою людиною, яка всіма зусиллями намагається допомогти доквіллю. Це виявляється навіть у тому, як Грицько лікує рани лісу: «– Пальмо, – каже, – давай замажемо оцю діромаху, бо це рана, березі болить» [3, с. 11]. Та допомоги для себе хлопчикові чекати ні від кого. Всюди байдужість та жорстокість дорослого світу, уособленням якого виступає дід Кирило: «Потоплю вам цуценят у копанці, як тільки приведе» [3, с. 9].

Автор навмисно завершує оповідання картиною сну Грицька, тим самим даючи надію на щасливе завершення історії з Пальмою та її дітьми: «І сниться йому вві сні, як малесенькі руді цуценята граються за хатою на золотій пшеничній соломі. А Пальма лежить неподалік від них – й щасливо всміхається» [3; с. 22].

Тема дружби маленького героя й кудлатого улюбленця знайшла відображення і в оповіданні «Рудня». Савка-Савка – хлопчик, який не мав страху перед небезпекою, якщо йшлося про порятунок чийогось життя. Якось, не знайшовши коло будинку свого пса Вовка, Савка-Савка відправився в небезпечне місце, прозване Руднею, що утворилося на місці металургійного виробництва: «Колись тут водилась риба, раки та в'юни, а тепер навіть жаби не водяться. В селі знають, що на Рудню ходити не можна, щоб не задихнутися чи водою не отруїтися» [3, с. 58]. Хлопчик сподівався знайти свого друга, а натомість натрапив на безпорадних тварин, що потрапили в пастку Рудні. Щире дитяче серце не залишилося байдужим до такої біди, хлопчик кидається на допомогу, але сам стає жертвою недбалого господарювання людини: «Він силкується ногами намацати щось тверде, але ноги тонуть у в'язкому болоті» [3, с. 63]. Автор не ставить прямого запитання, що ж стало причиною загибелі хлопчика: байдужість дорослих, які бачили, що дитина потребує допомоги, але залишалися осторонь, чи забруднена людьми земля, що стала кладовищем для живих істот. Тільки в останній картині біжать до Рудні дівчинка в білому платті й чорний пес. Через символіку ділого і чорного кольорів автор підкреслює беззахисність дитячої душі та нагадує про трагізм людського життя, від якого не вберегтися навіть маленьким героям.

Чорнобильська катастрофа спричинила цілу низку проблем, з якими людина не здатна впоратися ані морально, ані фізично. Тому дорослих персонажів оповідань Є. Гуцала супроводжують невпевненість у завтрашньому дні й страх перед майбутнім, якого може й не бути. Так, в оповіданні «Плач у мороку ночі» розгортається життєва історія Олени та її коханого чоловіка Івана. Вона відчуває, як «щось ворухиться у її естві» [3, с. 41], але вагітність викликає не радість, а страх: «Сірі очі її стають мрійливими, й тепер вона не дивиться на пейзажі, а дивиться сама в себе, в своє минуле, бо майбутнє їй уявляти важко, чомусь не уявляється» [3, с. 38].





Вирішення проблем Олена вбачає в еміграції: «І ми б могли – чи в Сибір, чи на Далекий Схід...» [3, с. 45]. Бажання поїхати кудись якомога далі спричинене відчуттям фатуму, беспорядності перед наслідками Чорнобильської катастрофи. Олена розуміє, що залишивсь, вона прирікає себе й ще ненароджене дитя на хвороби й можливе каліцтво: «– А що, краще тут поступово гинути? І щоб діти гинули? Й діти дітей?» [3, с. 45]. Думки героїні зосередженні навколо запитань: «За що?» і «Хто винен?». Та кара набуває загальнонародного спрямування: «– Як тут заспокоїтися? Народ-мутант! Мова-мутант...» [3, с. 45].

Прикметно, що задля посилення драматизму життєвої історії Олени та Івана автор вплітає містичні елементи: «Колись давно у цій хаті був домовик» [3, с. 41]. Їм здається, що вони чують розпачливі глухі звуки загубленої сусідської дитини, але випадковий подорожній заперечує: «То зовсім не дитина, то сич голосить» [3, с. 50]. Сич здавна вважається провісником лих. За народними віруваннями, мандрівник, який зіткнувся з цим птахом, повинен бути наготові, адже йому загрожують неприємності. А якщо триразовий крик сича пролунав біля будинку, то найближчим часом у ньому з'явиться небіжчик. Тому образ сича нагнітає атмосферу невизначеності і тривоги.

Проблему ризику народження хворих дітей порушено й в оповіданні «Дитя від стронцію». Молода вчителька Ганна Михайлівна залишилася вдовою, бо її чоловік, Василь, загинув під час гасіння пожежі на Чорнобильській АЕС. Та в родині загиблого Василя залишиється єдина розрада, адже невістка носить під серцем дитину. Головна героїня оповідання – молодша сестра загиблого Мар'яна, яка через дитячий вік ще не здатна сприймати жорстокість реалій буття. Сподіваючись на диво, дівчинка поринає у мрії про те, яким буде син її брата, чому вона зможе навчити його. Тому й рішення Ганни Михайлівни перервати вагітність, щоб уникнути загроз життю дитини через радіацію, стає для дівчинки нестерпно болісним.

Мар'яна ще не розуміє страху дорослих, тому засуджує вчинок Ганни Михайлівни, сприймає його як зраду загиблого брата. Вона не може змиритися із тим, що сталося, тому вирішує: «Я сама колись народжу. Народжу такого хлопчика, як мій брат Василь. І ні в кого не проситиму. І він буде схожий на мого брата, бо і я ж схожа на Василя» [3, с. 92].

Отже, у збірці оповідань «Діти Чорнобиля» Є. Гуцало порушує важливі проблеми збереження природи, впливу техногенної катастрофи на здоров'я та життя людей, втрати віри в майбутнє та життєвих орієнтирів. В оповіданнях утверджується щирість, відкритість та беззахисність світу дітей, здатність прийти на допомогу навіть ціною власного життя.

### Література

1. Гоцинець І. Образ людини в прозових творах чорнобильської тематики. *Проблеми гуманітарних наук* : збірник наукових праць Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка. Серія





- «Філологія». Дрогобич : Редакційно-видавничий відділ ДДПУ імені Івана Франка, 2017. Вип. 40. С. 4–10.
2. Гундорова Т. Післячорнобильська бібліотека: Український літературний постмодернізм. Київ : Критика, 2005. 263 с.
  3. Гуцало Є. Діти Чорнобиля. Київ : Соняшник, 1995. 104 с.
  4. Дзюба І. Звикання до апокаліпсису? *Дзюба І. З криниці літ* : у 3 т. Київ : Видавничий дім «Києво-Могилянська академія», 2006. Т. 1. : Статті. Доповіді. Рецензії. Передмови. Дещо про добрих сусідів і духовну рідню. С. 360–370.





Якобчук О. Г.  
студентка магістратури  
Запорізький національний університет  
Наук. кер.: Курилова Ю. Р., к. філол. н., доцент

## ПУБЛІЦИСТИЧНИЙ ПАФОС РОМАНУ ТАМАРИ ГОРІХА ЗЕРНЯ «ДОЦЯ»

У 2019 році українська літературна спільнота мала прецедент – дебютний роман «Доця» української письменниці Тамари Горіха Зерня. Роман здобув престижну премію – Книга року ВВС за 2019 рік, відзначений Шевченківською премією в 2022 році. Дебютним твором Т. Дуди (це справжнє прізвище письменниці) зацікавилися багато критиків і літературознавців, адже його вихід друком спричинив великий резонанс. У мережі Facebook зустрічалися й відгуки, у яких лунали сумніви в легітимності високої літературної нагороди. Попри те, що в книзі є «недоброзичливці», – від того її цінність не втрачається. Події в книзі включають 2014 рік, час російсько-української війни на сході України – її активне розгортання. Авторка використала свідчення реальних осіб, які стали прототипами героїв твору, власний досвід, що надало твору реалістичності й переконливості. Деякі епізоди твору дуже важко читати, адже письменниця настільки талановито передає суть того, що відбувалося, що читач відчуває себе майже свідком і учасником подій.

На цю особливість твору вказувала Т. Гребенюк, систематизуючи прийоми створення ефекту присутності у творі. Дослідниця зауважує, що «важливим чинником емоційного впливу роману “Доця” на сучасників є публіцистична інвективність окремих фрагментів його дискурсу» [1, с. 210]. У зв'язку з цим постає питання жанрової моделі твору й елементів, які дають можливість розкодувати жанрову матрицю. На думку літературознавиці, «деякі періоди тексту, вириваючись поза рамки художності (або й навіть документальності), виражають громадянську позицію читачів, влучно вербалізовані авторкою гнів, образу, ненависть до агресора» [1, с. 210]. Т. Гребенюк також вважає оригінальним прийом звернення уваги на донбаську ідентичність через перспективу постаті В. Стуса («носія донбаської ідентичності»), до якого риторично звертається протагоністка твору.

Актуалізацію публіцистичного первня дійсно можна спостерігати в часи масштабних трансформацій – соціальних, політичних, історичних. Пригадаймо публіцистичність романів І. Багряного, О. Гончара тощо. Дослідниця жанрової системи літератури Н. Копистянська стверджує: «В усі бурхливі, насичені історичними подіями епохи однією з форм боротьби є публіцистичне слово, публіцистика активно втручається у літературу» [2, с. 46]. Отже, цілком закономірним є посилення публіцистичного начала в художній літературі, яке реалізується в функції (виховній, культурологічній тощо) впливу літератури на суспільство.







Не випадково, мабуть, І. Ренчка, аналізуючи параметри мовної стійкості та ідентифікації українців через призму художнього твору, бере за об'єкт аналізу роман «Доця», адже ці проблеми акцентовані в ньому дуже гостро. Географічні реалії твору, опис рис населення цього регіону дає можливість дослідниці констатувати дуже важливу для нас усіх річ – специфіку ідентичності й вибір, який має зробити кожен, хто вважає себе українцем: «радянська політика русифікації зумовила втрату населенням Донеччини, особливо жителями великих міст, етнодиференційних ознак» [3, с. 79].

В ідеологічній площині тексту (проблематика, мотиви) ця позиція є провідною. Авторку й героїню твору, якій вона делегує свої питання, турбують проблеми мовної ідентифікації, розрізнення своїх і ворогів, майбутнє в найближчій і дальній перспективі. Якщо відкрити друковану книгу – то з неї випадає листівка довоєнного Донецька із написом «Україна». Листівка, яка є невід'ємною частиною книги «Доця», містить вірш, що передає силу емоцій авторки: «Колись і я зустрінуся з тобою, готуй слова. Молися. Землю їж» [4].

Одним із яскравих прийомів публіцистики є метафори. У романі «Доця» знаходимо безліч пронизливих і нестандартних метафор, які передають емоційну напругу авторського полум'яного слова. Одна із таких – образ Донецька: «Донецьк лежав перед нами як величезний неповороткий звір. Йому щойно впорснули отруту прямо у спинний мозок, і тіло звіра вже відмирає. Зовсім скоро він не зможе поворухнутися, і тільки бачитиме, як дрібніший, але більш вправний хижак шматує його плоть. Попереду чекає довга агонія, але захмеліла голова не вловлює тривожних сигналів від периферійної нервової системи. У голови поки що все добре» [4, с. 67]. У цьому абзаці – уся суть соціально-історичних процесів, які передаються в численних наукових концепціях. Увесь жах насильства, геноциду, «денацифікації» населення східних регіонів України в одній метафорі. У процесі розвитку дії образ Донецька набуває різних конотацій – ці метафори можна навіть систематизувати в певну типологію, яка розвивається паралельно із сюжетом: «Весняний Донецьк завис у повітрі, як мильна бульбашка в епіцентрі смерчу /.../ розчепірівся як корова на льду» [4, с. 75].

Інший не менш ефективний прийом публіцистичного дискурсу – риторичні питання й звертання. Війна багатьох спонукала до осмислення свого місця й визначення своїх і чужих. Логічно обмірковуючи ситуацію, протагоністка твору не полишає спроб «розхитати» свідомість пересічного жителя східних регіонів: «Тут буде війна. Скажіть мені, будь ласка, на чийому боці ви плануєте воювати?» [4, с. 67].

Ціллю публіцистичного слова є спроба згуртувати колектив через акцент на болючих питаннях існування суспільства. Для авторки твору такою ідеєю є соборність українців, яка почала народжуватися 2014 року: «Нас було так багато, ми ось тут, всі разом, не боїмося подати голос, не боїмося заспівати свій гімн. Молоді мами і пенсіонери, студенти, глави сімейств, футболні





фанати і школярі, дядьки з села і модні донецькі «штучки» стали раптом рідними і своїми, хоч ніколи не перетиналися в минулому житті» [4, с. 54]. Насправді такі лексеми («минуле життя») надзвичайно насичують текст силою емоційного впливу, революційними настроями.

Провідною в «публіцистичному дискурсі» роману є ідея «нових українців» (пригадаймо «новітнього українця» у прозі І. Багряного): «Ми всі зробилися українцями, і несли свою Україну, як атлет несе олімпійський вогонь, вище неба» [4, с. 54].

Отже, роман «Доця» Тамари Горіха Зерня відзначається публіцистичністю, яка визначає специфіку його жанрової моделі. Авторка використовує численні прийоми й стратегії публіцистики, щоб надати сили впливу на свідомість читача.

### Література

1. Гребенюк Т. Роман Доця Тамари Горіха Зерня: стратегії творення ефекту співпричетності. *Studia Ukrainica Posnaniensia*. Poznań, Adam Mickiewicz University Press, 2020. Vol. VIII, № 2. С. 203–213.
2. Копистянська Н. Жанр. Жанрова система у просторі літературознавства : монографія. Львів : ПАІС, 2005. 368 с.
3. Ренчка І. Мовна поведінка та мовна стійкість українців в умовах російсько-української війни (за романом Тамари Горіха Зерня «Доця»). *Українська мова*. 2020. № 3. С. 75–91.
4. Тамара Горіха Зерня. Доця. Київ : Білка, 2019. 288 с.





Ястремська Д. Н.  
аспірантка

Львівський національний університет ім. Івана Франка  
Наук. кер.: Корнійчук В. С., д. філол. н., професор

## СИМВОЛІКА ВЕСІЛЛЯ У ПОВІСТІ І. ФРАНКА «ВЕЛИКИЙ ШУМ»

Символічне розуміння речей, використання символу як засобу вираження ідентичності людини та природи притаманне багатьом письменникам різних епох.

З одного боку, символізм ми розуміємо як зароджений у 70-х роках ХІХ століття напрям, що співіснував з декадентизмом, неоромантизмом, імпресіонізмом та іншими феноменами, які заперечували раціоналізм у мистецтві, шукали нові способи осмислення світу і, як наслідок, спричинились до зародження модернізму. З іншого боку – художня література завжди зверталась до образів, уяви, інтуїції як способу пізнання та пояснення зовнішнього світу. То хіба не можна погодитись з Іваном Франком, який вважав символізм «напрямок чи зв'язком ідей, що почасти належить до невідлучних прикмет штуки від самого початку її існування» [5, с. 361]?

Дослідження модерності творів І. Франка неможливе без заглиблення в їхню символіку. Адже тяжіння до символізму в художніх творах стало особливо популярним як опозиція до реалізму, бо натяки, навіювання, асоціації протилежні раціоналістичному сприйняттю світу реалістами. Але творчість І. Франка рідко підпадає під будь-які класифікації та напрямки. «Франкові твори – лабіринти символічних значень. Значення зринають у його творах, певним чином співвідносяться з реальністю і часто не прояснюються до кінця» [1, с. 219], – зазначає Т. Гундорова.

Останній великий прозовий твір Івана Франка – повість «Великий шум» – пронизаний символами від початку до кінця і, щоразу перечитуючи, вдається віднайти все більше прихованих настроїв, образів, асоціацій. Одним із найбільших і найцікавіших символів у цій повісті є весілля Галі Суботівни й Костя Дум'яка, яке можна дешифрувати як символ зміни часу, зміни суспільних норм, оновлення, і яке набуло у повісті ґрунтовного художнього осмислення.

1878 року Ольга Рошкевич з братом Ярославом на прохання І. Франка записала цикл весільних пісень села Лолин Стрийського повіту. «Як показує аналіз тексту пісень і етапів весільного обряду у структурі повісті «Великий шум», найімовірніше, саме ці фольклорні та етнографічні матеріали і стали предметом художньої рефлексії у творі І. Франка, хоча, зрозуміло, автор використав й інші джерела, створюючи художню модель весільного обряду» [3, с. 217], – зазначає Р. Марків.

І. Франко описує обряди сватання, вінкоплетення та печіння короваїв. Деякі весільні обряди дещо модифіковані. Наприклад, обряди, які зазвичай відбуваються в домі молодої, у повісті локалізовані у домі молодого,





але зі змісту ми розуміємо, чому І. Франко вдається до цього – батько молодої, Антоній Субота, був проти весілля. Весілля в повісті пронизане обрядовими піснями. «Поєднання словесного та музичного ритму в тексті повісті дає можливість сприйняти ритуальне дійство цілісно, нерозривно, в комплексному вираженні його синкретичної природи» [3, с. 222].

Дві доньки пана Суботи – Женя та Галя – символізують зміну часу й суспільних норм. «Старша, тепер пані графиня, та була вроджена пані, горда недотика, остра на слово; а ся молодша, то відразу видно було, що проста, щира, гадав би хто – хлопська дитина» [4, с. 262–263]. Старша донька – нещаслива у шлюбі з графом й після весілля «відразу скинена в безповоротну безодню» [4, с. 293], молодша – одружена з простим хлопцем, улаштовує сімейне життя «по-новому», так, як хоче сама.

На перший погляд, у повісті «недоречний» опис весілля Галі й Костя, який займає значну частину твору, є також символічним. Селяни святкують і хоч ненадовго забувають про свої буденні «постпанщизняні» проблеми, в той час, коли батько нареченої «навмисно виїхав до Самбора» [4, с. 271], аби не бачити весілля, не тужитися за донькою й не думати, що його час минув.

Страшний опис першої шлюбної ночі в листі Жені до батька у порівнянні з описом весілля дуже гарно підкреслює символіку зміни часу – радість у житті молодшої доньки одруженої зі звичайним хлопцем і сльози в житті старшої доньки, одруженої з графом. М. Легкий вважає, що «обидва наративи виконують антитетичну функцію, символізуючи відповідно дисгармонію та гармонійне поєднання у міжстатевих стосунках. Характерним є й відповідне зображення цих епізодів: повна відвертість статевого акту в першому випадку й делікатні натяки – у другому» [2, с. 499].

Повість закінчується нотаріальним узгодженням між паном і селянами «плану викупу сервітутів, за які селяни одержали значний шмат лісу і толоку» [4, с. 317], що по суті стало перекресленням кордонів та об'єднанням панських хоромів із селянською хатою – і всією грушатицькою громадою. Закінчення стало сильним символом перемоги добра над злом.

Повість «Великий шум» є особливою у творчому доробку письменника з багатьох причин. Пропоноване дослідження є тільки моїми першими кроками до глибшого розуміння Франка-модерніста, зокрема до аналізу символічної картини його останньої повісті.

### Література

1. Гундорова Т. Франко не Каменяр. Франко і Каменяр. Київ : Критика, 2006. 352 с.
2. Легкий М. Проза Івана Франка: поетика, естетика, рецепція в критиці : монографія / наук. ред. Є. Нахлік ; ДУ «Інститут Івана Франка НАН України» ; Львівський національний університет імені Івана Франка. Львів, 2021. 608 с.





3. Марків Р. Фольклоризм повісті Івана Франка «Великий шум». *Вісник львівського університету* : Серія філологічна. Львів : Вид-во ЛНУ ім. Івана Франка, 2010. Вип. 43. С. 216–226.
4. Франко І. Великий шум. *Франко І. Зібрання творів* : у 50 т. Київ : Наукова думка, 1980. Т. 22. С. 208–317.
5. Франко І. Принципи і безпринципність. *Франко І. Зібрання творів* : у 50 т. Київ : Наукова думка, 1980. Т. 34. С. 360–365.







Наукове видання

**УКРАЇНСЬКА ЛІТЕРАТУРА  
В ПРОСТОРИ КУЛЬТУРИ І ЦИВІЛІЗАЦІЇ**

Збірник наукових праць  
Відповідальний редактор – *Н. В. Горбач*  
Редактор-упорядник – *В. М. Ніколаєнко*

**Запорізький національний університет  
Філологічний факультет  
69600, м. Запоріжжя  
Жуковського, 66  
тел.: (061) 289-12-94**

