



**SHEVCHENKO SCIENTIFIC SOCIETY
DEPARTMENT OF IVANO-FRANKIVSK**

**PRECARPATHIAN BULLETIN
OF THE SHEVCHENKO
SCIENTIFIC SOCIETY**

Word

22(81)-2025

Ivano-Frankivsk
2025

**НАУКОВЕ ТОВАРИСТВО ім. ШЕВЧЕНКА
ІВАНО-ФРАНКІВСЬКИЙ ОСЕРЕДОК**

**ПРИКАРПАТСЬКИЙ ВІСНИК
НАУКОВОГО ТОВАРИСТВА
ІМЕНІ ШЕВЧЕНКА**

Слово

22(81)-2025

Івано-Франківськ
2025

ПРИКАРПАТСЬКИЙ ВІСНИК НАУКОВОГО ТОВАРИСТВА ІМЕНІ ШЕВЧЕНКА

Слово

У випусках серії «Слово» публікуються наукові матеріали за напрямком:

035 – Філологія

Головний редактор – докт. філол. наук С. І. Хороб

Відповідальний секретар – канд. філол. наук Н. М. Вівчарик

Редакційна колегія:

канд. філол. наук Є. М. Баран, докт. філол. наук О. А. Бігун, канд. філол. наук А. А. Білас, докт. філол. наук М. П. Брус, докт. філол. наук Т. І. Вірченко (м. Київ), докт. філол. наук О. В. Гальчук (м. Київ), докт. філол. наук Я. І. Гарасим (м. Львів), докт. філол. наук Р. Б. Голод, докт. філол. наук М. І. Голянич, докт. філол. наук І. В. Девдюк, докт. філол. наук І. В. Кононенко (м. Варшава, Польща), канд. філол. наук Л. Б. Лавринович (м. Луцьк), докт. філол. наук Н. В. Мафтин, докт. філол. наук Н. Д. Мочернюк (м. Львів), докт. філол. наук В. Ф. Погребенник (м. Київ), докт. філол. наук Р. В. Піхманець, докт. філол. наук, академік НАН України Р. П. Радишевський (м. Київ), докт. філології габ., докт. філол. наук О. М. Свириденко (м. Переяслав), канд. філол. наук О. І. Семак, докт. філол. наук О. М. Солецький, докт. філол. наук Л. В. Струганець (м. Тернопіль).

ПРИКАРПАТСЬКИЙ
ВІСНИК
НАУКОВОГО
ТОВАРИСТВА
ім. ШЕВЧЕНКА

Науковий журнал
видається у серіях
ЧИСЛО, СЛОВО

(по одному випуску
кожної серії щороку)

ПУЛЬС

(по два випуски щороку)

Заснований у 2008 році
Зареєстрований
Національною радою
України з питань
телебачення і радіо-
мовлення, рішення
№ 1753 від 11.12.2023 р.
(протокол № 30).

Журнал входить до
переліку наукових
фахових видань України
(наказ МОН України
№ 320 від 07.04.2022 р.,
науки – філологічні

ЗАСНОВНИКИ:

Івано-Франківський
осередок Наукового
товариства ім. Шевченка

Карпатський
національний університет
імені Василя Стефаника

Івано-Франківський
національний технічний
університет нафти і газу

ЗМІСТ

МОВОЗНАВСТВО

Володимир Барчук

Синтаксична валентність та функціо-
нально-семантична особливості
словоформ 9

Ярослав Мельник, Надія Гериш

Проміжний (опосередкований)
антецедент як структурно-семантична
одиниця анафоричних відношень
в системі української мови 20

Ірина Джочка, Тетяна Слободян

Іменники та відіменникові прислівники
з кількісним значення у воєнній поезії:
семантико-прагматичний аналіз
поетичного дискурсу 30

Василь Петрук, Ярослав Мельник

Лінгвоаксіологічні та лінгвопрагматичні
особливості «якості» як категорії
німецького рекламного дискурсу
першої третини ХХ століття 46

Оксана Бойчук

Особливості лінгвопоетичного виміру
тексту Ліни Костенко «Виходжу в сад,
він чорний і худий...» 58

ЛІТЕРАТУРОЗНАВСТВО

Наталія Мафтин

Жанрово-композиційні особливості
репрезентації тілесної й духовної травми
в романі Марії Матіос «Мами» 67

Оксана Залевська, Ольга Остапук

Фольклорно-міфологічна парадигма
лірики Богдана-Ігоря Антонича 83

Євген Баран

Михайло Стрельбицький, яким я його
не знав 90

АДРЕСА РЕДАКЦІЇ:

76025

м. Івано-Франківськ
вул. Шевченка, 79
Івано-Франківський
осередок Наукового
товариства ім. Шевченка
тел. +38 0342 72-71-31
e-mail: math@nung.edu.ua
<http://pvntsh.nung.edu.ua>

Відповідальність за
достовірність наведених
у статтях даних несуть
автори публікацій.

Передрук – тільки
з дозволу редакції.

Прийнято наступну
нумерацію випусків
журналу: перше число –
номер випуску серії,
друге (в дужках) число –
загальний номер
випуску журналу,
починаючи з 2008 року.

© Івано-Франківський
осередок НТШ, 2025

© Видавництво
Івано-Франківського
національного технічного
університету нафти і газу

Соломія Хороб

Подорожнє письмо Софії Яблонської:
між документальністю та художністю. 98

Микола Васильчук

До історії діяльності видавництва
«Рекорд» Миколи Ковалюка..... 106

Галина Волощук

Спогадово-інтроспективний синерген
у повісті «Хризантеми»
Уляни Кравченко 116

Діана Войтович

Потенціал творів Івана Багряного
у шкільній освіті..... 129

УКРАЇНСЬКА РЕЦЕПЦІЯ ЗАРУБІЖНОГО ПИСЬМЕНСТВА

Ярема Кравець

«Праця люба, хоч, звісно, не легка».
Перекладацька майстерність
Івана Франка (французька проза)..... 136

Степан Хороб

Модус галицького пограниччя
в творчості Йозефа Рота 152

ЛІТЕРАТУРА І ВІЙНА

Роман Голод

Поезія, замаскована життям, або
Діаріуш про війну Галини Крук 161

Olga Derkachova

The image of the way in the poetry book
“Poem from the loophole”
by Maksym Kryvtsov..... 177

Алла Мартинець, Іванна Девдюк

Екзистенційність жіночих образів
у поезії Марини Пономаренко 190

Ольга Слоньовська

Сучасні українські літературні твори про російсько-українську війну:
здобутки і втрати, задуми і реалізація 202

Олександр Солецький

Онтологія війни в екзистенційних модусах поезії Василя Андрушка 210

Данило Рега

Екзистенційні виміри війни у сучасній українській поезії..... 220

Світлана Кобута, Леся Серман

Символіка та метафорика війни в поезії Юрія Іздрика 231

Наталія Вівчарик, Христина Боровська

Художні ремінісценції в книзі Артура Дроня «Гемінгвей нічого
не знає» 238

Михайло Сеньків

Створення художнього образу у поезії ветеранів
російсько-української війни: прийом деструкції..... 247

Анна Гайкова

Студія травми війни крізь призму жанрових особливостей твору
Олександра Михеда «Позивний для Йова. Хроніка вторгнення» 256

**НА ЗДОБУТТЯ НАЦІОНАЛЬНОЇ ПРЕМІЇ УКРАЇНИ
ІМЕНІ ТАРАСА ШЕВЧЕНКА**

Євген Баран

Дві слові про Василя Мойсишина: роздуми над прочитаним..... 266

Наталія Ясинська

Герої – великі, події – масштабні 275

Тетяна Торак

«Кожен наступний політ може стати останнім...» 277

КРИТИКА. ОГЛЯДИ

Марта Хороб

Важкий хрест..... 279

Любов Пена

Українська лексикологія, фразеологія, лексикографія в термінах ... 282

Степан Іванів	
«Світ лишити світові по собі...»: особливості громадянської лірики Наталії Крісман	286
Микола Васильчук	
Про людей і дух часу	289
Ярослав Мельник	
Видання унікальне та знакове	293
Любов Пена	
Етимологія як джерело інформації про формування лексичного складу мови	297
Тетяна Торак	
Як осколок з-під серця	301
Степан Іванів	
Одержимість	303

ІНФОРМАЦІЯ

Відомості про авторів	305
-----------------------------	-----

Мовознавство

УДК 81-116:81'367.4

DOI: 10.31471/2304-7402-2025-22(81)-9-19

СИНТАКСИЧНА ВАЛЕНТНІСТЬ ТА ФУНКЦІОНАЛЬНО-СЕМАНТИЧНІ ОСОБЛИВОСТІ СЛОВОФОРМ

Володимир Барчук

*Карпатський національний університет імені Василя Стефаника
76000, м. Івано-Франківськ, вул. Шевченка, 57;
e-mail: volodymyr.barchuk@pnu.edu.ua*

Мета. У сучасній лінгвістиці актуальним є опрацювання ідей та концепцій, які були теоретично обґрунтовані в річницю ключових наукових течій 20 століття. Фундаментальний підхід до аналізу граматичних одиниць заклали основоположники структурної лінгвістики, зокрема французької лінгвістичної школи. Структурна лінгвістика опрацювала ключовий та найбільш застосований науковий метод – описовий. Саме він забезпечує послідовний, повний, усебічний та вичерпний аналіз дослідницького об'єкта за умови опертя на всезагальні та несуперечливі критерії та постулати. Метою статті є аналіз функціонально-семантичних особливостей словоформ з погляду їхньої валентності; отримані результати дають змогу здійснити теоретико-концептуальне доповнення структурної категорії валентності та визначити її роль у системно-структурній побудові граматики.

Дослідницька методика. Основним методом дослідження є описовий. Типологічний аналіз застосовано для функціонально-семантичної та морфолого-синтаксичної таксономії словоформ. Порівняльно-типологічний аналіз синтаксем та частиномовних класів забезпечив їхню диференціацію з погляду валентної спроможності.

Результати. Встановлено, що структурно-семантична категорія валентності поширена за межами дієслова-предиката та охоплює усі словоформи, що формують компонентний склад речення. Валентність визначена та втілена як синтаксичний зв'язок, що диференціює типологічні варіанти відношень залежності. Дворядний зв'язок, що визначає взаємозалежність компонентів предикативного центру речення (дворядного сполучення слів), формує паритетний статус іменника та дієслова з погляду формально-синтаксичної та структурно-семантичної фун-

кції. Цим словоформам властива валентність, визначена їхнім доміантним частиномовним статусом. Здатність заповнювати валентну позицію головного слова є велантивною ознакою, яка властива приіменниковим (прикметникам) та придієсловним (прислівникам) атрибутам. Валентна спроможність словоформ визначена їхньою первинною чи вторинною функцією (транспозицією в інший частиномовний клас із відповідною синтаксичною функцією).

Практичне значення. Результати дослідження дають можливість доповнити теоретичну концепцію структурної категорії валентності та поглибити функціонально-семантичний аналіз словоформ, типологізувати частиномовні класи з погляду синтаксичної ролі як компонентів дворядних та підрядних сполучень слів, визначити їхню зумовлену валентністю семантико-функціональну позицію.

Ключові слова: Валентність, велантивність, дворядний зв'язок, підрядний зв'язок, словоформа (синтаксема).

Наукове опрацювання системи і структури синтаксису в сучасній лінгвістиці започатковане в руслі структуралізму. Мовознавці тривалий час шукали методів, які б забезпечили опрацювання усіх структурних рівнів мови. Всебічне вивчення фонетики, загалом вичерпної з погляду наукових даних, через субзнаковий рівень фонем та відсутність у них фундаментальної власне мовної ознаки – значення – зумовило кризу лінгвістичної науки на стику 19 та 20 ст. Структуралізм та дескриптивізм визначили формування описового методу в мовознавстві та започаткували еволюцію наукового лінгвістичного поступу. Важливо зазначити, що успішне використання описового методу визначене послідовним застосуванням поняттєвих, структурних та типологічних постулатів аналізу лінгвістичного об'єкта.

Біля витоків сучасного формального та семантичного синтаксису перебуває теорія структурного синтаксису Л.Теньєра [8]. Встановлюючи ієрархію елементів у структурі речення, Л.Теньєр вузловим вважає дієслово, яке визначає поширення речення актантами та сирконстантами. Отож учений безумовно головною словоформою речення визначає дієслово, а залежним у предикативній парі кваліфікує підмет [8, с. 5], що виступає першим актантом. «Кожне головне слово керує одним чи кількома залежними та утворює ядро (у термінології оригіналу *вузол* – В.Б.)» [там само, с. 6].

Обґрунтовуючи синтаксичні властивості дієслів, Л.Теньєр вводить поняття валентності, що представляє потенцію керувати залежними словоформами: «Кількість зв'язків, які має дієслово, становить те, що ми називаємо валентністю дієслова» [8, с. 239].

Варто зауважити, що учений дає вербоцентричну інтерпретацію валентності, тобто приписує її тільки дієслову. Водночас указує, що

«Дієслова без актантів, авалентні дієслова, тобто ті, що не мають валентності, відомі в традиційній граматиці як безособові» [там само, с. 240]. Надалі у цитованій праці Л.Теньєр аналізує семантико-функціональні (валентні) особливості різних з погляду граматичної семантики дієслівних класів.

В українському синтаксисі поняття валентності використовують у різних парадигмах. Наприклад, Н.Іваницька застосовує його для вивчення структури двоскладного речення, яка зумовлена певним типом дієслова-присудка [5]. З іншого боку, опрацювання валентності здійснено у межах функціонального підходу І.Вихованцем [2]. Згодом валентність визначено й поняттям структурно-семантичного синтаксису, його пов'язують із семантикою предиката, яка й визначає семантико-синтаксичну структуру простого речення [3, с. 123-125]. У подальшому основна увага приділена опису синтаксичної спроможності дієслів з погляду кількості валентних позицій (див., напр. [6]). З погляду категорійного складу синтаксису валентність визначена як семантико-синтаксична категорія [7, с. 91-98]. Водночас варто констатувати, що згадані дослідження не виходять за межі концепцій структурного синтаксису, що були обґрунтовані Л.Теньєром.

Звернімо увагу на поняття синтаксичної валентності з погляду системно-структурних відношень синтаксичних одиниць. Вони утворюють парадигмально-ієрархічну взаємодію. Фундаментальними з погляду категорійного структурного статусу є такі системно-ієрархічні синтаксичні одиниці: словоформи (синтаксичні слова, синтаксеми у функціональній кваліфікації), сполучення слів, сполучення речень. Ці одиниці формують формальні ієрархічні структурні рівні: субсинтаксичний – словоформи як будівельний матеріал власне синтаксичних одиниць, які своєю синтаксичною природою забезпечують втілення зв'язку та на його основі семантико-синтаксичних відношень; для синтаксису словоформи як для морфології морфеми; рівень сполучень слів (словоформ) – базовий синтаксичний рівень; рівень сполучень речень.

Парадигмальні відношення виникають між одиницями одного рівня. Якщо зважити, що еволюція граматичної назагал та синтаксичної (як первинної) системи елементів (знаків) зокрема була системною та послідовною, то маємо визнати, що предикато- (чи дієслово-) центрична система синтаксису сформувалась через семантико-функціональну спеціалізацію усіх елементів множини словоформ, а не самого лише дієслова. Зрештою про це свідчить й морфологічна система граматики. Парадигмальні відношення словоформ найзагальніше представлені як їхня функціональна спеціалізація. Цю спеціалізацію визначає семантико-синтаксична функція, дубльована вона й системою морфологічних класів чи частин мови (з погляду формування граматики частини мови – семантико-функціонально спеціалізовані члени речення). Ядро речення –

дієслово – семантично й функціонально є спеціалізованою словоформою побудови та розгортання структури речення. Ця його здатність визначена валентністю. Однак постає питання: як кваліфікувати функціональну здатність інших словоформ, якою є їхня синтаксична спеціалізація та чим вона зумовлена?

Валентність, наприклад, хімічних елементів є здатністю утворювати зв'язки з іншими елементами та визначає кількість цих зв'язків. Умовно за типами зв'язків можемо кваліфікувати домінантні елементи і в хімії: наприклад, явище окислення, що творить найбільш поширені сполуки на Землі, де визначальним елементом є O_2 . Проте валентність власлива й тим елементам, які окислюються; це визначає склад сполук: H_2O , CO_2 , SiO_2 , Fe_2O_3 . Отож у концепції Л.Теньєра унікальність дієслова гіпертрофована; безумовно, синтаксична система вербоцентрична і в романських, і в германських, і в слов'янських мовах, однак функціонально повноцінними є й інші словоформи.

Предикативна пара поєднана дворядним (взаємозалежним) зв'язком у формі координації та виражає комплексне значення предикативності. Унікальність цього значення саме у його комплексності; саме ця ознака відображає природу дворядного зв'язку. Отож предикативність постає як поєднання значень персональності, темпоральності та модальності. Ці значення повно виражені дієсловом, натомість іменник позначає тільки персональність. Співвідношення ролі у вираженні предикативності дворядного сполучення слів представлене як 1 / 3 (іменник / дієслово).

Формальне функціональне домінування дієслова втілене у його здатності розгортати структуру речення. Однак з погляду семантичної функції домінує іменник, оскільки присудок (дієслово) його означає. Варто говорити про синтаксичну рівність компонентів предикативної пари. Отож валентність субстантива є очевидною та власне забезпечує функційну спроможність дієслова. Взаємозалежність іменника і дієслова у творенні речення й визначає з погляду функції їхню парадигмальну рівність.

Варто звернути увагу ще на один аспект валентності – її розгортають два типи зв'язку: дворядний (речення) та підрядний (словосполучення). У Л.Теньєра зв'язок кваліфіковано абстрактно, узагальнено, будь-який зв'язок залежності. Однак очевидно, що актанти та сирконстанти можуть мати різний граматичний статус: суб'єкт в'яжеться із дієсловом дворядним зв'язком, а об'єкт підрядним; і функціонально, і семантико-синтаксично ці іменникові словоформи (актанти) різні, різною є й синтаксична природа утворених ними сполучень слів.

Отож очевидно, що валентність як сполучувану здатність необхідно поширити й на іменник у суб'єктній позиції. Варто зазначити, що тип суб'єкта-підмета визначає сполучуваність із дієсловом: наприклад,

суб'єкт-особа уможлиблює означення перехідним дієсловом конкретної фізичної дії, наприклад, трансформаційним (ширшого семантичного класу створення об'єкта): *ремонтувати, зашивати, фарбувати, прикрашати* та под. Таким чином, жоден із компонентів предикативної пари не є самодостатнім, компоненти взаємозалежні. Навіть більше: не можемо говорити про присудок, не указуючи на підмет та навпаки, натомість предикативне ядро односкладного речення не визначаємо як підмет чи присудок, а кваліфікуємо як предикативну словоформу. Статус предикативної словоформи визначений нульовим суб'єктом, а предикативне значення виражене як безсуб'єктне: в українській мові функцію безсуб'єктної словоформи виконують такі синтаксеми: Vfs₃, Inf, Praed, N, Gen (за порядком: безособове дієслово, інфінітив, предикатив, номінатив, генітив, наприклад, *Світає; Мовчати; Траву скошено; Осінь; Ні звуку*).

Іменник у структурі дворядного сполучення слів (речення) виявляє правобічну предикативну валентність, тобто здатен підпорядковувати дієслівну присудкову словоформу: відповідно й дієслово як присудок (зокрема особове) виявляє лівобічну суб'єктну валентність, підпорядковуючи підмет. Цей тип валентності, побудований на основі дворядного зв'язку, визначає статус і дієслівної, й іменникової словоформи як функціонально рівних, головних, центральних компонентів граматичної системи. Це зумовлено тим, що на основі дворядного зв'язку утворено ядерний мовний знак – речення (дворядне сполучення слів), яке реалізує спроможність мови [4, с. 32]. Такий стан відображає частиномовна структура граматики: іменник та дієслово є самостійними частинами мови. Інший тип валентності – на основі підрядного зв'язку – визначає частиномовний статус службових частин мови – прикметника та прислівника. Прикметник та прислівник функціонально визначені ознаковою роллю як атрибути відповідно іменника та дієслова. З цього погляду ні прикметник, ні прислівник не виконують ролі головного слова у словосполученні та не здатні творити у властивій функції дворядні сполучення слів. Це залежні компоненти.

Варто зазначити, що з погляду синтаксису сполучень слів існує чотири названих частини мови, що творять симетрію: самостійні (іменник, дієслово) і службові (прикметник, прислівник). З погляду критеріїв частиномовної диференціації та синтаксису словоформ числівник є типовим атрибутом (і порядкові, і кількісні числівники), займенник представляє або іменник (*він, ти*), або прикметник (*всякий, інший*), або прислівник (*там, колись*). Аналітичні морфеми (сполучники, прийменники та частки) не мають частиномовного статусу. До речі, дієслово як центральна частина мови з огляду на словоформний статус ядра розгортання речення своєю морфологічною структурою дублює частиномовну типологію, чим підтверджує її об'єктивність: Vf, Inf, Vadv, Part (особове дієслово

(власне дієслово), дієслівний іменник, дієслівний прислівник, дієслівний прикметник).

Службові частини мови здатні поєднуватись із самостійними на основі підрядного зв'язку; цю роль може виконувати й іменник у позиції об'єкта. Водночас частинам мови властива транспозиція, набуття функцій інших частин мови у творенні сполучень слів. Вербальна транспозиція надає службовим частинам мови здатність виконувати роль присудка і відповідно відкриває їм валентну здатність самостійної частини мови: *Книга дуже цікава; Двері знову навістіж*: з одного боку, вони вступають у дворядний зв'язок, а з іншого, – можуть творити словосполучення. Отож як функційно визначити роль у побудові зв'язку службових частин мови у їхній первинній ролі?

Очевидно, що валентність як категорія сполучуваності словоформ має, по-перше, бути поширена на усі синтаксеми, по-друге, має підлягати диференціації за характером сполучуваності. Характер сполучуваності має симетричну природу: у реченні іменникова словоформа-підмет отримує заміщення правобічної предикатної валентної позиції дієсловом, але водночас виявляє здатність закривати лівобічну суб'єктну валентну позицію дієслівної присудкової словоформи. Ця двояка функція – вимагати зв'язку та закривати зв'язок – має одну синтаксичну природу – здатність вступати у зв'язки. Отже, категорія валентності постає як диференційна функціональна ознака зв'язку та виявлена двояко: як здатність вимагати заміщення валентної позиції (у ролі домінантного компонента) і як здатність заповнювати валентну позицію (у ролі залежного компонента).

«Валентність (з лат. сила) синтаксеми, що вимагає через синтаксичний зв'язок семантичного заповнення словоформою (іншою синтаксемою) незаміщеної позиції у власній семантичній структурі, є домінантою зв'язку. Здатність словоформи (синтаксеми) заміщувати (закривати) валентну позицію в семантичній структурі валентної одиниці (домінанти) є велантивною здатністю (з лат. *velans, velantis* – закриваючий) [1, с. 234].

Структурна категорія валентності, що виявлена як сила зв'язку, представлена у двох функційних варіантах: валентності та велантивності. І валентність, і велантивність є наскрізними словоформними функціями, вони властиві усім словоформам: і самостійним частинам мови, і службовим частинам мови. Самостійні частини мови формують парадигмальну множину валентних словоформ на основі первинної функції. Дієслівна словоформа виявляє лівобічну суб'єктну валентність в основному вияві – Vf (особовій формі), а також формує систему правобічних валентних зв'язків: позиції іменника-об'єкта в усіх виявах (прямий об'єкт, адресат, інструмент), позиції прислівникового атрибута (локатива, часу, та ін., наприклад, каузації): *Микола привіз з лісу вантажівкою у листопаді (вчо-*

ра) *матері додому дрова на зиму*. Варто зазначити, що ядерність особового дієслова визначена й тим, що ця словоформа не виступає у велантивній позиції поза дворядним зв'язком, тобто поза складом предикативної пари (дворядного сполучення слів); велантивність Vf предикатна тільки щодо підмета.

Однак дієслово у формальних виявах має й велантивну здатність, зумовлену природою конкретної дієслівної форми. Для інфінітива у велантивній позиції властиві такі транспоновані функції: у сфері прикметника атрибутивна (*талант **малювати**, вміння **вибирати***), у сфері іменника об'єктна (*вирішили **зустрітися**, пробували **вийхати***); у сфері прислівника обставинна (*зібралися **поговорити**, прийшли **погостювати***). Інфінітив може виконувати й первинну дієслівну функцію – предикативну: *Наше завдання – **вчитися***. Водночас інфінітив здатен транспонуватися у сферу іменника у валентній позиції, виконуючи роль підмета: ***Працювати** на благо Батьківщини – обов'язок кожного українця*. Типовими в українській мові є інфінітивно-інфінітивні речення, у яких інфінітив перебуває у функції самостійних частин мови – іменника і дієслова – одночасно у вторинній (підмет) і первинній (присудок).

Для дієприслівника первинною є функція другорядного присудка: *Козаки варять куліш, **помішуючи** раз у раз страву дерев'яною ложкою*. Це валентна позиція. Велантивна функція для дієприслівника – прислівникова (способу дії), хоч трапляється нечасто, оскільки дієприслівник є спеціалізованим засобом вираження темпорального значення таксису, а також повноцінно виражає внутрішню дієслівну темпоральність – інтервал.

Дієприкметник майже цілком нівелював власне дієслівні ознаки та перейшов до прикметника; правда, у первинній дієслівній валентній позиції здебільшого зберігає валентний потенціал особового дієслова певного семантико-граматичного класу: *Дрова **були привезені** Миколою у листопаді (вчора) матері додому на зиму вантажівкою*. У наведеному прикладі станова ознака партиципного присудка зумовлює зміну позицій мінімального семантичного складу речення: об'єкт набуває функції формального суб'єкта (підмета – *дрова*), а реальний суб'єкт набуває формальної функції інструментального об'єкта (*Миколою*). В інших позиціях дієприкметник велантивний, оскільки цілком підпав ад'єктивзації та виконує роль присубстантивного атрибута, заповнюючи лівобічну валентну позицію іменникової словоформи: *скопана **грядка**, захмарене **небо**, зотлілий **рукопис**, розбитий **глек***.

Іменник як самостійна частина мови формує клас валентних словоформ у позиції підмета, який вимагає заміщення позиції присудка, що виступає щодо підмета як ознакове слово: *Студенти **вчаться***. Домінування формального маркера підмета – називного відмінка – дає можливість поставити у цю позицію іменник будь-якого лексико-граматичного

класу: словоформу, що позначає власне суб'єкт дії: *Пташка летить*; словоформу, що наділена ознакою суб'єкта мовцем: *Камінь летить*. Поширеним явищем є подвійна метафоризація – і діяча, і дії: *Думка летить*. У позиції підмета іменникова словоформа водночас виявляє велантивну здатність закривати лівобічну валентну суб'єктну позицію присудка.

Велантивна позиція іменника у первинній функції – об'єктна, що закриває правобічну валентність дієслова. Граматичний зміст цієї позиції визначений категорією перехідності дієслова; значення дії перехідного дієслова без об'єкта-іменника неповне: *читати книгу*. Об'єкт у первинній функції має такі різновиди: власне об'єкт (наведений приклад), адресат (*подарувати матері*), інструмент (*малювати олівцем*). Інші об'єктні значення є модифікаціями указаних. З цього погляду власне керування визначене *облігаторною* валентною позицією дієслівної словоформи (прямий об'єкт) та *потенційними* валентними позиціями адресатної та інструментальної (непрямі об'єкти) словоформ; інші об'єктні валентні позиції *факультативні*: ***Вистругати* ложку з дерева**. Невипадково така первинна об'єктна позиція іменника легко транспонується у вторинну атрибутивну за умови зміни структури речення: ***Ложка з дерева вистругана майстром***. Є підстави розширити поняття сильного керування, яке б охоплювало і прямий, і непрямі об'єкти.

Іменникова словоформа має найширший спектр велантивної здатності. Це зумовлено універсальністю значення предметності та його властивістю співвідноситись із ознаками імені та дії (прикметниковими та прислівниковими), які за генеалогією є відіменниковими. Отже, у сфері прикметника іменник виявляє велантивний потенціал щодо імені у відмінкових чи відмінково-прийменникових формах: *книга вчителя, порада батька, прохолода вечора, дівчина з Івано-Франківська, дорога до Києва, компот з вишень*. Варто звернути увагу на те, що головна словоформа у підрядному сполученні домінує у визначенні велантивної позиції: іменник вимагає атрибута. Девербативи, зберігаючи сему дії, можуть виявляти синкретичну валентність: *перехід вулиці* – атрибутивно-об'єктне значення.

У сфері прислівника транспоновані іменники здебільшого ужиті у відмінкових формах із прийменниками, хоч окремі відмінки фіксують типові адвербіальні значення: *зустрітися біля ратуші, падати від утоми, звільнитися о шостій*, але *полетіти зигзицею*. Варто зазначити, що адвербіальна транспозиція іменника зумовлена дієслівною валентністю.

Саме такий частиномовний склад з погляду синтаксису словоформ та у світлі структурно-семантичної категорії валентності підтверджено симетрією валентних і велантивних класів: самостійні частини мови визначені валентною здатністю, службові – велантивною. Отож прикметник та прислівник як службові частини мови у первинній функції велан-

тивні та служать для означення іменника і дієслова відповідно. З цього погляду іменник у первинній функції підмета двовалентний: лівобічно вимагає ад'єктива, а правобічно – присудка. У велантивній первинній ролі об'єкта одновалентний – вимагає атрибута; наявність та кількість і ад'єктивних, і субстантивних атрибутивних компонентів є факультативною: *симпатична струнка дівчина у квітчастому платті*.

Прислівник служить для означення дії: *працювати наполегливо, ударити тричі, прокинутися вранці*. Кількість власне прислівникових валентних позицій обмежена компактным складом адвербів; водночас необмежений потенціал синтаксично адвербіалізованих іменників: *Завдяки випадку зустрітися на майдані після полудня попри негоду*.

Валентну здатність набувають службові словоформи за умови транспозиції у сферу дієслова, тобто виконуючи роль присудка: *Дівчина дуже красива* (лівобічна адвербіальна валентність прикметникового присудка); *Двері завжди навстіж* (лівобічна адвербіальна валентність прислівникового присудка). Варто звернути увагу на те, що у велантивній позиції прикметник *дуже красива* виражатиме безвідносну міру ознаки, а колишній прислівник *дуже* у ролі аналітичної морфеми стає формотворчою часткою. Валентна здатність, наприклад, прикметника у первинній функції є свідченням семантично складного (формально згорнутого) речення: *Радісний від успіху спортсмен вітав уболівальників* = *Спортсмен вітав уболівальників* + *Спортсмен був радісний від успіху*. Такий атрибут звичайно може бути трансформований у вторинний присудок: *Спортсмен, радісний від успіху, вітав уболівальників*.

З погляду валентності, оскільки для словоформ здатність вступати у зв'язки та творити синтаксичні одиниці – сполучення слів – є диференційною та іманентною, авалентних одиниць не існує. Наприклад, т.зв. безособові дієслівні словоформи (односкладні дієслівні речення) мають здатність бути поширеними (відкривати факультативні валентні позиції): *Миколі не спиться; Іванові важко; У червні світає швидко; Увесь день гримить за скелястими пагорбами*. Як бачимо, структура односкладного речення розгорнута і актантами, і сирконстантами. Поширенню підлягають й номінативні, генітивні та інфінітивні односкладні речення: *Надворі рання весна; Ні ранньої весни надворі, ні теплого сонця на небі; У проходах під час антракту не стояти*.

Можемо виснувати, що валентність є ключовою структурною категорією граматики та визначає сполучувальну здатність словоформ. Валентність властива усім словоформам та втілена у двох різновидах сполучуваності: власне валентність та велантивність. Валентність визначає здатність словоформи згідно із її граматичним статусом у домінантній позиції (головного слова) приєднувати залежну словоформу (словоформи). Валентність властива самостійним частинам мови, тобто іменникові та дієслову, та представлена сполученням слів на основі дворядного та

підрядного зв'язків. Дворядні сполучення слів утворені поєднанням самостійних словоформ дворядним (взаємозалежним) зв'язком. У позиції компонентів граматичної основи речення іменник і дієслово взаємовизначені та виконують обопільно роль головного і залежного слова, тобто є валентними і велантивними. У підрядних сполученнях слів іменник і дієслово виявляють валентну здатність, велантивними є службові словоформи прикметника, прислівника та іменника в об'єктній позиції. Набуття службовими словоформами валентної здатності зумовлене транспозицією у сферу дієслова (у присудковій функції). Велантивність самостійних частин мови (домінантних словоформ) зумовлена транспозицією іменника у сферу прикметника та прислівника та функціонально-семантичними особливостями неособових форм дієслова: інфінітива, дієприслівника та дієприкметника. Валентні та велантивні ознаки словоформ дають змогу обґрунтувати природу речень з погляду формальної та структурно-семантичної будови та визначити перехідні моделі. Валентність як структурна категорія дає можливість більш повно представити природу синтаксичної транспозиції словоформ.

Література

1. Барчук В. Словотвірні особливості девербативів і валентна структура субстантивних синтаксем. *Актуальні проблеми українського словотвору*. Івано-Франківськ: Плай. 2002. С. 233-240.
2. Вихованець І.Р. Нариси з функціонального синтаксису української мови. Київ: Наукова думка. 1992.
3. Вихованець І.Р. Граматика української мови. Синтаксис. Київ: Либідь. 1993.
4. Вітгенштайн Л. *Tractatus logico-philosophicus*. Філософські дослідження. Київ: Основи. 1995.
5. Іваницька Н.Л. Зумовленість синтаксичної структури двоскладного речення валентністю дієслова-присудка. *Мовознавство*. 1985. №1. С.39-43.
6. Масицька Т.Є. Граматична структура дієслівної валентності. Луцьк. 1998.
7. Мірченко М.В. Структура синтаксичних категорій. Луцьк: Вежа. 2004.
8. Tesnière Lucien. *Elements of Structural Syntax*. Translated by Timothy Osborne and Sylvain Kahane. John Benjamins. 2015.

**SYNTACTIC VALENCY AND FUNCTIONAL-SEMANTIC
FEATURES OF WORD-FORMS****Volodymyr Barchuk**

Vasyl Stefanyk Carpathian National University; 76000, Ivano-Frankivsk,
Shevchenko St., 57; e-mail: volodymyr.barchuk@cnu.edu.ua

Aim. In modern linguistics, it is relevant to study ideas and concepts that were theoretically substantiated in the course of key scientific movements of the 20th century. The fundamental approach to the analysis of grammatical units was laid by the founders of structural linguistics, in particular the French linguistic school. Structural linguistics has developed the key and most widely used scientific method – descriptive. The descriptive method provides a consistent, complete, comprehensive and exhaustive analysis of the research object, provided that it is based on universal and consistent criteria and postulates. The aim of the article is to analyze the functional and semantic features of word-forms from the point of view of their valence; the results obtained make it possible to carry out a theoretical and conceptual addition to the structural category of valence and determine its role in the systemic and structural construction of grammar.

Methods. The main research method is descriptive. Typological analysis was used for functional-semantic and morphological-syntactic taxonomy of word-forms. Comparative-typological analysis of syntaxemes and part-of-speech classes ensured their differentiation in terms of valence capacity.

Results. It is established that the structural-semantic category of valence extends beyond the verb-predicate and encompasses all word-forms that make up the component structure of a sentence. Valence is defined and embodied as a syntactic connection that differentiates typological variants of dependency relations. The doubleordinate connectivity, which determines the interdependence of the components of the predicative center of a sentence, forms the parity status of the noun and verb from the point of view of formal-syntactic and structural-semantic function. These word-forms have a valence determined by their dominant part-of-speech status. The ability to fill the valence position of the main word is a valency feature, which is inherent in noun (adjectives) and in verbal (adverb) attributes. The valence capacity of word-forms is determined by their primary or secondary function (transposition into another part-of-speech class with the corresponding syntactic function).

Practical significance. The results of the study make it possible to supplement the theoretical concept of the structural category of valence and deepen the functional-semantic analysis of word-forms, typologize part-of-speech classes from the point of view of their syntactic role as components of doubleordinate and subordinate word combinations, and establish their semantic-functional position determined by valence.

Keywords: Valence, valency, doubleordinate connectivity, subordinate connectivity, word-form (syntaxeme).

ПРОМІЖНИЙ (ОПОСЕРЕДКОВАНИЙ) АНТЕЦЕДЕНТ ЯК СТРУКТУРНО-СЕМАНТИЧНА ОДИНИЦЯ АНАФОРИЧНИХ ВІДНОШЕНЬ В СИСТЕМІ УКРАЇНСЬКОЇ МОВИ

Ярослав Мельник¹, Надія Гериш²

¹Карпатський національний університет Василя Стефаника;
76000, м. Івано-Франківськ; e-mail: kzm@pnu.edu.ua;

²Чернелицький ліцей; 78112, Івано-Франківська область, Коломийський
район, с-ще Чернелиця, вул. Незалежності 20;
e-mail: herysnadia@gmail.com

Статтю присвячено проміжному (опосередкованому) антецеденту як структурно-семантичній одиниці анафоричних відношень.

***Актуальним** є визначення проміжного (опосередкованого) антецедента у семантичній організації речення та суміжних синтаксичних конструкціях.*

***Мета дослідження** – дослідити й описати проміжний (опосередкований) антецедент у синтаксичних конструкціях.*

Виконання поставленої мети зумовило реалізацію таких завдань: 1) узагальнити поняття анафоричних відношень як різновид семантичних; 2) дослідити анафоричні відношення з проміжним (опосередкованим) у художньому тексті. Анафоричні відношення як засіб зв'язності між компонентами семантичної текстової структури репрезентовано за допомогою різноманітних схем, де виявлено один, два проміжні (опосередковані) антецеденти. Синтаксичні конструкції з проміжними антецедентами охоплюють референційною, граматичною, смисловою, семантичною зв'язністю досить великі текстові фрагменти.

Звернено увагу на те, що у процесі аналізу анафоричних відношень мають місце варіанти вживання як структурно-семантичної одиниці анафоричних відношень проміжного (опосередкованого) антецедента, який у художньому тексті може бути репрезентовано синонімом, гіперонімом, субстантивованим прикметником, іменником, вокативом, таксономічною дескрипцією, а також лексико-семантичними одиницями позитивної або негативної аксіології.

***Ключові слова:** анафоричні відношення, основний антецедент, проміжний (опосередкований) антецедент, кореферентність.*

Один із аспектів сучасної лінгвістики спрямований на вивчення анафори як семантичної категорії. Функціональний підхід до з'ясування мовних явищ передбачає всебічний аналіз тексту та його категорій. Анафоричні відношення розглядаються не лише як відношення між формальними компонентами тексту, а й як відношення між смислами, на ґрунті референційної теорії отримала низку ознак, пов'язаної з когнітивними механізмами [5, с.171].

У процесі аналізу мають місце варіанти вживання “опосередкованого антецедента”, коли між ним і анафоричним елементом є “проміжний антецедент”, який має зв'язувальну властивість завдяки текстовому розшаруванню та актуалізованій семантиці. Їх можна поділити на два типи: перший – проміжні антецеденти, виражені лексемами в номінативній функції, другий – лексеми, які виконують дейктичну функцію.

При смисловій зв'язності тексту може уточнюватися й антецедент (смысловое джерело), репрезентоване займенником, який розгортає анафоричну пару, зокрема залежною клаузою: *“**Ті, кому** страх скував волю, залишилися в Чугука, очікуючи милості переможців. **Ті, хто** вибрав страждання нескорених, вирушили за генералом Бакичем. **Вони** були приречені”* (Д. Білий “Чорне крило”) [2].

За словами Н. В. Гуйванюк, “корелативними з точки зору синтаксичної номінації є переважно два або більше мовних засоби, які виконують спільну денотативну чи репрезентативну функцію, тобто функцію позначення (вираження) мовного референта”. Проміжні антецеденти та анафоричні елементи (анафорики) корелативні з основним антецедентом [7, с.16].

Проміжним антецедентом виступає вторинна **синонімічна номінація** в процесі анафоричної референції:

*“І всі забажали почути, що скаже **Естерка**.*

*Візник Йосель і зять Абрумів піднялись привести **сліпу**.*

***Вона** ще не спала”* (М. Коцюбинський “Він іде”) [11]. Анафоричні відношення як засіб зв'язності між компонентами семантичної текстової структури можна репрезентувати за допомогою схеми:



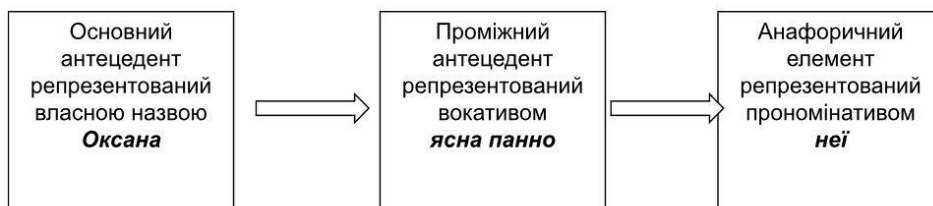
Роль проміжного антецедента в процесі анафоричної номінації може виконувати семантичний актант (аргумент), репрезентований **субстантивованим прикметником**: *“Нарешті вона ступила на подвір'я і побачила **Половченка**. Спочатку їй здалося, що **старий** утомлено стоїть біля стіни, тримаючи в руках мушкет, і аж раптом помітила, що із*

грудей **його** стирчить довгий держак від вил” (Д. Білий “Заложна душа”) [1]. Анафоричні відношення як засіб зв’язності між компонентами семантичної текстової структури можна репрезентувати за допомогою схеми:

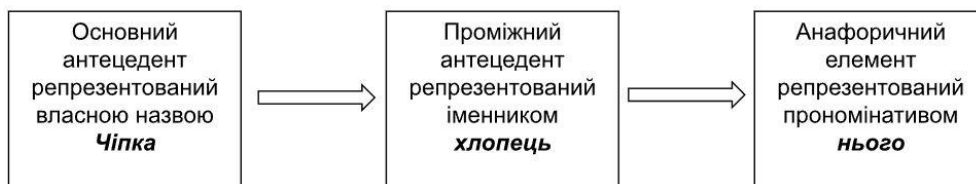


Роль проміжного антецедента може виконувати вокатив: “**Оксана**, не вірячи у свій порятунок, тремтіла.

– Заспокойся, **ясна панно**, – гечно звернувся до **неї** Остап, подаючи руку, – ми козаки чесні, а з твоїми кривдниками за звичаєм вчинили” (Д. Білий “Заложна душа”) [1]. Анафоричні відношення як засіб зв’язності між компонентами семантичної текстової структури можна репрезентувати за допомогою схеми:



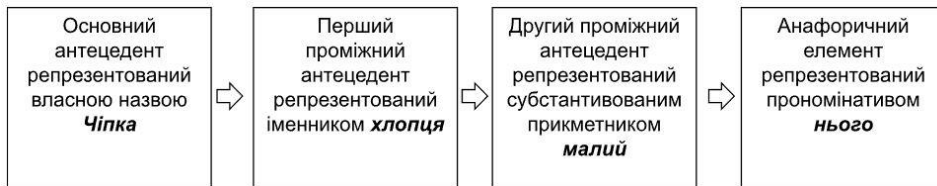
“Але, знаючи на власній шкірі, що таке гайдамацька стежка, пильно озирнувся **Чіпка** і вглядів, як на обрії здіймається сіра хмара. Тоді звернув **хлопець** назад, у рятівне степове море, приліг між духм’яним чебрецем і став чекати наближення хмари. Через півгодини повз **нього** вже проходило військо” (Д. Білий “Заложна душа”) [1]. Анафоричні відношення як засіб зв’язності між компонентами семантичної текстової структури можна репрезентувати за допомогою схеми:



Основний (ключовий) антецедент у сукупності з двома проміжними антецедентами й анафоричним елементом утворюють анафоричний ряд:

“**Чіпка** назвав себе. Чоловік коротко сказав, як звуть доньку, а себе звелів називати паном Вербовським. Поява **хлопця** прийшлася Оксані та батькові до душі. Сам **малий** поводить напрочуд статечно, і віяло від **нього** якоюсь надійністю, що й степ відразу здався не таким уже

чужим та байдужим” (Д. Білий “Заложна душа”) [1]. Анафоричні відношення як засіб зв’язності між компонентами семантичної текстової структури можна репрезентувати за допомогою схеми:

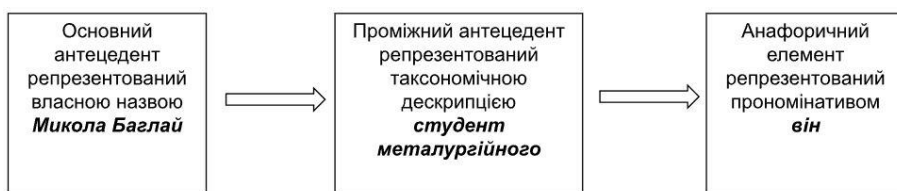


Проміжний антецедент в процесі анафоричної референції може бути носієм позитивної аксіології: “Марширували, бадьоро здіймаючи легендарні багнети, **солдати у трирогівках**, у зелених мундирах з білими ремнями, що хрест навхрест стягували випнуті груди, з-під білих хвостатих перук на червоні обличчя рясно лився піт, торохкотіли візки із гарматами, на конях тряслися **гусари** у розшитих доманах і високих шапках із султанами, синіли мундири **драгунів** із червоними нагрудними бляхами, блимали ордени **офіцерів**... Високо тріпотіли прапори, гуркотіли барабани, вилися бунчуки на довгих списках донців, сліпили очі начищені стволи гармат. Усе це гриміло, тупотіло, тріщало, бряжчало зброєю і готове було стерти на порошок будь-що на своєму переможному шляху...

–“Іч, **які красені**, – подумав Чіпка, а чи не взяли **вони** Трохима у полон?”” (Д. Білий “Заложна душа”) [1]. Анафоричні відношення як засіб зв’язності між компонентами семантичної текстової структури можна репрезентувати за допомогою схеми:



Класифікаційна, об’єктивна, таксономічна дескрипція у ролі проміжного антецедента: *Якщо в такий час повертається з інституту **Микола Баглай**, студент металургійного, то він ясна річ, зупиниться на майдані і за звичкою послухає собор, його мовчання, послухає оту не кожному доступну “музику сфер”* (О. Гончар “Собор”) [6]. Завдяки анафоричному ряду “**Микола Баглай – студент металургійного – він**” автор називає головного героя і водночас вказує на його соціальну приналежність. Анафоричні відношення як засіб зв’язності між компонентами семантичної текстової структури можна репрезентувати за допомогою схеми:



Проміжний антецедент може бути носієм конотативного навантаження:

- “Не відчиняй! – почув я розпачливий вигук Марини. – Це він!
- Хто – він? – трохи приречено запитав я.
- **Владік!** – перелякано відповіла вона.

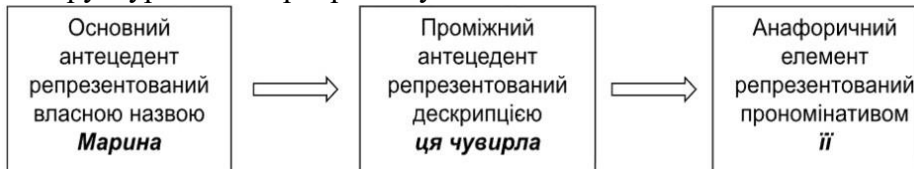
Тим часом у двері **хтось** досить нахабно дзвонив, час від часу додаючи удари ногами.

З мене було досить. Я відчинив двері – **здоровенний голомозий амбал** виник переді мною, немов чудовисько з темряви. **Амбал**, не звертаючи на мене уваги, ввалився до кімнати.

- Де **Марина?** – грізно запитав він.
- А ти хто такий? – втомлено запитав я.

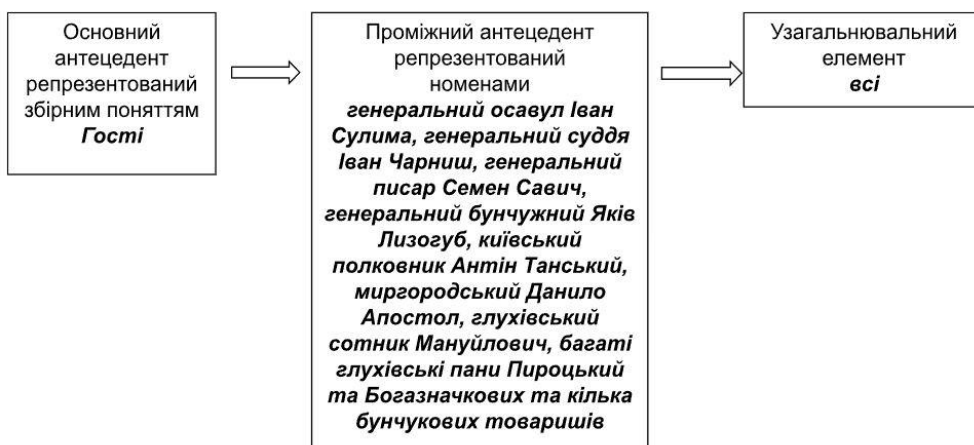
– Слухай, мужик, у мене часу немає з тобою тюльки травити, де **ця чувирла?** Я ж бачу, що **її** туплі у тебе стоять. (Д. Білий “Чорне крило”) [2].

Анафоричні відношення як засіб зв’язку між компонентами текстової структури можна репрезентувати за допомогою схеми:

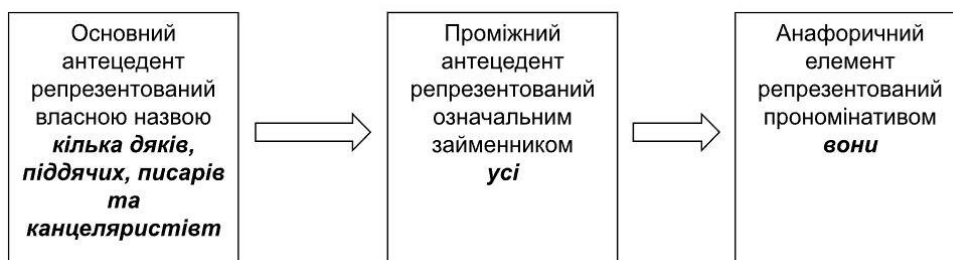


Категорія узагальненості репрезентується займенниками **всі, все**.

Крім синонімічних, між основним і проміжним антецедентом можемо спостерігати гіперонімічні (родо-видові) та метонімічні відношення: “Гостей прибуло чималенько – генеральний осавул **Іван Сулима** (1), генеральний суддя **Іван Чарниш** (2), генеральний писар **Семен Савич** (3), генеральний бунчужний **Яків Лизогуб** (4), київський полковник **Антін Танський** (5), миргородський – **Данило Апостол** (6), глухівський сотник **Мануйлович** (7), багаті глухівські пани **Пироцький та Богазначкових** (8) та кілька бунчукових товаришів (9) – майже **всі** з родинами. В дворі стояли **гомін, пересміхи, перегуки**” (Ю. Мушкетик “Гетьманський скарб”) [13]. Анафоричні відношення як засіб зв’язку між компонентами текстової структури можна репрезентувати за допомогою схеми:



Роль антецедента (сміслового джерела, “вказівного мінімуму”) може виконувати означальний займенник **весь**, коли функціонує в формі множини: “**Всі** говорили разом, бо **всіх** одно турбувало. **Одні** хотіли зібрати ще грошей для станового, **другим** приходила до голови думка прохати попів, щоб заступились. **Інші** знов радили зійтись до синагоги і в молитвах провести ніч (М. Коцюбинський “Він іде”) [11]. У наведеному сегменті зв’язування речень за допомогою компонента **всі**, який потім розділяється на **одні**, **другі** та **інші**. Це зумовлено текстовою позицією щодо наступного контексту і семантикою прономінатива, оскільки у тексті займеннику **всі** антецедентом (смісловим джерелом), а анафоричними елементами (анафориками) є **одні**, **другі**, **інші**. Водночас займенник **весь** виконує роль проміжного антецедента, а роль основного – виконує нечленоване словосполучення і перебуває анафоричних зв’язках із займенником **вони** у відповідній граматичній формі: “Хитрово чинів супроти Апостольської церкви, спиною до головного входу, за ним – **кілька дяків, піддячих, писарів та канцеляристів**. **Усі** в довгих та дорогих кожухах-шубах – малоросійські підданці мали чудуватися на царські багатства та статок, думати про те, що й **вони** незабаром ходитимуть у соболях, бобрах та чорних лисицях” (Ю. Мушкетик “На брата брат”) [14]; Анафоричні відношення як засіб зв’язності між компонентами семантичної текстової структури можна репрезентувати за допомогою схеми:

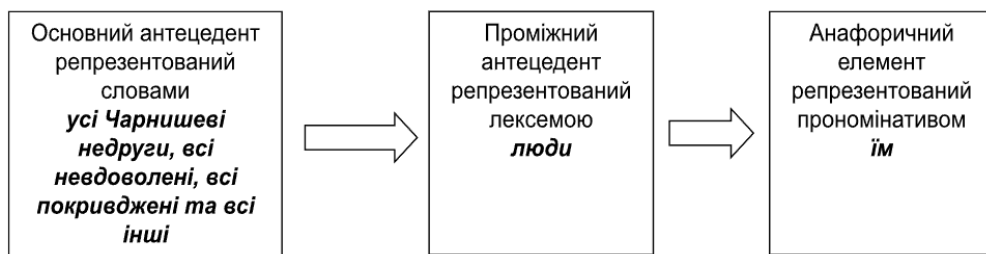


Займенник *весь* може виконувати роль другого проміжного антецедента: *“Канцеляристи – люди освічені, майже всі вивчали науки: в колегіях, деякі навіть за кордоном, але й військові також, любили поширмувати в садочку за хатою на шаблях, поборотися, поборюкатися, але не менше любили поширмувати словами з наук філософських, камерних та військових. О, ту військову науку, вичитану з книг, вони знали ліпше за будь-якого полковника, який доскочив свого чину шаблею”* (Ю. Мушкетик *“Гетьманський скарб”* [13]. Анафоричні відношення як засіб зв’язності між компонентами семантичної текстової структури можна репрезентувати за допомогою схеми:



Саме цей займенниковий антецедент йменуємо як проміжний антецедент. Синтаксичні конструкції такого типу репрезентують різні типи (види) зв’язності, що простягаються на значну глибину текстового макрознака.

Якщо означальний займенник *весь* функціонує як атрибут і входить до групи антецедента-субстантива, а проміжним тут виступає слово *люди*, то анафоричним елементом займенник *вони*: *“І ось тепер заворушилися усі Чарнишеві недруги, всі невдоволені, всі покривджені та всі інші, хто хотів переміни – люди завше прагнуть переміни, і навіть хороші урядовці їм обривають, і вони намагаються їх поміняти, а що вже казати про таких, як Чарниш”* (Ю. Мушкетик *“Гетьманський скарб”*) [13]. Анафоричні відношення як засіб зв’язності між компонентами семантичної текстової структури можна репрезентувати за допомогою схеми:



“Я викриваю всіх отих... здирників, убивць. На старість вони стають дуже богомільні, плачуть над своїм життям та злі люди. Вони розповідають сльозливі байки, в яких самі – жертви” (Ю. Мушкетик *“Гетьманський скарб”*) [13]. Пронімінатив *весь* може входити до групи анафоричного елемента (анафорика): *Люди виходили й заходили, кількоро навіть сіло в порозі, всі вони слухали молитви без належної*

поваги, скорше навіть зі злістю, одначе не перепиняли нас (Ю. Мушкетик “Гетьманський скарб”) [13].

Проміжним антецедентом може бути і порядковий числівник, що виступає субстантивованим засобом вказівки на названий уже антецедент. Функціонуючи як антецедент другого ступеня, такий сегмент аналізованої структури виступає “проміжним єднальним пунктом” на шляху розгортання лінії текстової зв’язності [9, с.11].

Структури з проміжними антецедентами охоплюють референційною, граматичною, смисловою, семантичною зв’язністю досить великі текстові фрагменти [10, с.12], [15, с.175-176].

У попередньому контексті фігурують кілька іменників з однаковими морфологічними параметрами – “потенційних антецедентів”, для ідентифікації анафоричного елемента (анафорика) і антецедента в дію вступає прийом семантичного узгодження: “За хвилину Трохим намагався заспокоїти **коня**, але **той** бився все сильніше” (Д. Білий “Заложна душа”) [1].

– Давай, Цигане, на пагорб – слідкуй за степом! – наказав отаман (Волох) **харцизу із чорною бородою**. **Той** підвівся, прихопивши з собою добрячий оберемок сала і пляшку горілки і за хвилину погнав у степ” (Д. Білий “Заложна душа”); “**Писар** ухопив лопату, що нею хліб у піч садовлять, шелехнув капітана, а **денищик** утік, покликав **солдатів, драгунів**, почали **вони** добувати хату” (Ю. Мушкетик “Гетьманський скарб”) [13].

Отже, можемо узагальнити – проміжний (опосередкований) антецедент (сміслове джерело) виконує функцію вторинної, анафоричної номінації, репрезентованої синонімом, субстантивованим прикметником, іменником, вокативом, лексико-семантичною одиницею позитивної або негативної аксіології, таксономічною дескрипцією.

Література

1. Білий Д. Заложна душа: роман. URL: <https://4read.org/807-bliy-d-zalozhna-dusha.html>
2. Білий Д. Чорне крило. URL: <https://www.ukrlib.com.ua/search.php>
3. Вихованець І.Р., Городенська К.Г. Теоретична морфологія української мови. Київ, 2004. 400 с.
4. Гериш Н.С. Текстотвірний потенціал анафоричних відношень. *Українознавчі студії*. 2012-2013. №13-14. С. 42-47.
5. Гериш Н.С. Анафора в текстах українських поетів. *Вісник Прикарпатського університету. Філологія*. Випуск 36-37. С.171-175.
6. Гончар О. Собор. URL: <https://www.ukrlib.com.ua/books/printit.php?tid=55>
7. Гуйванюк Н.В. Формально-семантичні співвідношення в системі синтаксичних одиниць: монографія. Чернівці, 1999. 336 с.

8. Загнітко А.П. Теоретична граматика сучасної української мови. Морфологія. Синтаксис. Донецьк, 2011. 992 с.
9. Кононенко В.І. Прагматика художнього тексту: пошуки новостилу: монографія. Київ; Івано-Франківськ, 2021. 365 с.
10. Кононенко В.І. Текст і смисл: монографія. Київ; Івано-Франківськ, 2012. 272 с.
11. Коцюбинський М. Він іде. URL: <https://www.ukrlib.com.ua/books/printit.php?tid=2549>
12. Мельник Я.Г. Прологомени до українського дискурсу: етнокультурний, соціально-політичний та лінгвосеміотичний аспекти. Ч. І. Івано-Франківськ, 2023. С. 404.
13. Мушкетик Ю. Гетьманський скарб: роман. URL: <https://www.ukrlib.com.ua/books/printit.php?tid=990>
14. Мушкетик Ю. На брата брат: роман. URL: <https://www.ukrlib.com.ua/books/printit.php?tid=988>
15. Селіванова О. О. Сучасна лінгвістика: напрями та проблеми. Полтава, 2008. С.175-176.
16. Штерн І.Б. Вибрані топіки та лексикон сучасної лінгвістики: енциклопедичний словник для фахівців з теоретичних гуманітарних дисциплін та гуманітарної інформатики. Київ, 1998. 335 с.
17. Шульжук К.Ф. Синтаксис української мови. Київ, 2004. 406 с.

**INTERMEDIATE (MEDIATE) ANTECEDENT
AS A STRUCTURAL-SEMANTIC UNIT OF ANAPHORICAL
RELATIONSHIPS IN THE UKRAINIAN LANGUAGE SYSTEM**

Yaroslav Melnyk¹, Nadiya Herysh²

¹Vasyl Stefanyk Carpathian National University, 76000, Ivano-Frankivsk;
e-mail: kzm@pnu.edu.ua;

²Chernelytsia Lyceum; Ivano-Frankivsk region, Kolomyia district,
78112, Chernelytsia village, Nezalezhnosti st. 20;
e-mail: herysnadia@gmail.com

The article is devoted to the intermediate (mediated) antecedent as a structural-semantic unit of anaphoric relations. The definition of the intermediate (mediated) antecedent within the semantic organization of a sentence and related syntactic constructions is of particular relevance. The purpose of the study is to investigate and describe the intermediate (mediated) antecedent in syntactic constructions. Achieving this goal involves solving the following tasks:

1. to generalize the concept of anaphoric relations as a type of semantic relation;

2. to investigate anaphoric relations with the intermediate (mediated) antecedent in literary texts.

Anaphoric relations, as a means of connectivity between the components of semantic text structure, are represented by various patterns, where one or two intermediate (mediated) antecedents can be identified. Syntactic constructions with intermediate antecedents encompass rather large text fragments, ensuring referential, grammatical, and semantic coherence.

Attention is drawn to the fact that, in the process of analyzing anaphoric relations, there are various ways of employing the intermediate (mediated) antecedent as a structural-semantic unit of anaphoric relations. In literary texts, it can be represented by a synonym, hyperonym, substantivized adjective, noun, vocative, taxonomic description, as well as lexical-semantic units with positive or negative axiological meaning.

Key words: anaphoric relations, main antecedent, intermediate (mediated) antecedent, co-referentiality

УДК 81.161.2'42'367.622

DOI: 10.31471/2304-7402-2025-22(81)-30-45

**ІМЕННИКИ ТА ВІДІМЕННИКОВІ ПРИСЛІВНИКИ
З КІЛЬКІСНИМ ЗНАЧЕННЯМ У ВОЄННІЙ ПОЕЗІЇ:
СЕМАНТИКО-ПРАГМАТИЧНИЙ АНАЛІЗ
ПОЕТИЧНОГО ДИСКУРСУ**

Ірина Джочка, Тетяна Слободян

Карпатський національний університет імені Василя Стефаника;

вул. Шевченка, 57, Івано-Франківськ, 76015, Україна;

e-mail: iryna.dzhochka@cnu.edu.ua, tetiana.slobodian.21@pnu.edu.ua

У статті здійснено комплексний аналіз семантико-прагматичних особливостей іменників та відіменникових прислівників із кількісним значенням у поетичному дискурсі Богдана Томенчука («Вишійте, мамо, бронезилет»), Ольги Слоновьовської («У камуфляжі й бронезилеті»), Ольги Деркачової («Сповідь на вервиці») та Антологій мережесих поезій («Слово, загартоване війною»), що відображають актуальні тенденції комунікативної лінгвістики в українському мовознавстві. Показано, що такі іменники і прислівники виконують не лише номінативну функцію, а й стають засобами інтенсифікації емоційного впливу, формування аксіологічних оцінок та підсилення комунікативного ефекту поетичного тексту. Проаналізовано та поділено аналізовані лексеми на кілька семантичних груп: ті, які позначають сукупність людей («легіон», «когорта», «рота»), вказують на послідовність розташованих один за одним предметів («рядями», «колонами», «низка»), типово називають сукупність тварин («згряя», «рій», «стадо»), конкретні предмети як одиниці виміру («відрами», «бочками», «цистернами», «горнятко», «келих»), назви водних просторів («океан», «море», «калюжа») та частини від цілого («кавалок», «шматочок», «дециця»). Кожне з цих найменувань виступає інструментом мовної конкретизації війни, завдяки чому масштабні трагедії набувають відчутної образності. Виявлено, що автори трансформують первинні значення слів у маркери масштабності, дегуманізації та трагізму воєнних подій, створюючи семантичні контрасти, релігійні конотації тощо. Тому квантитативні іменники і прислівники стають важливим засобом поетичної типізації воєнних реалій, адже дозволяють осмислити масовість трагедії через конкретні мовні образи, поєднують у собі буденність і сакральність, підкреслюючи цим не лише тілесний, але й духовний вимір руйнації, забезпечують формування семантичних контрастів, засвідчують особливості індивідуально-авторського стилю та формування ідіостилу поета. Лексеми з квантитативною семантикою у воєнній поезії функціонують як засоби ху-

дожнього впливу, що передають руйнування війною звичного життя, втрату індивідуальності, моральний та емоційний тиск на свідомість реципієнта. Дослідження засвідчує ефективність комунікативного підходу до аналізу художнього тексту, інтеграцію номінативних, емоційно-оцінних та аксіологічних функцій і підтверджує значення таких мовних одиниць у формуванні цілісного поетичного образу війни та її абсурдності.

Ключові слова: іменник, прислівник, кількісне значення, комунікативна лінгвістика, поетичний дискурс, прагматика.

Аналіз останніх досліджень та публікацій. З кінця XX та початку XXI століття мовознавці все більше уваги приділяють порівняно новому напрямку у сфері лінгвістичних досліджень – комунікативній лінгвістиці. Науковців цікавить не лише вивчення структури мови, але і її функціонування в момент реального комунікативного акту. Учені аналізують увесь процес мовленнєвої діяльності мовця: від створення ним повідомлення до визначення його прагматичного потенціалу та аксіологічного значення для адресата. Частково питання комунікативної лінгвістики у своїх дослідженнях розглядають різні науковці, зокрема М. Кочерган [5] та М. Пентилюк [7], проте вперше в українському мовознавстві цю сферу досліджень систематизував Ф. Бацевич у підручнику «Основи комунікативної лінгвістики», у якому наголошує, що комунікативна лінгвістика має тісні зв'язки з функціональною лінгвістикою, психолінгвістикою, соціолінгвістикою, прагмалінгвістикою тощо [1]. Інтеграцію цих напрямів дослідження повною мірою експлікує поетичний текст, адже він є особливим видом комунікативного акту, у якому мовець здійснює цілеспрямований вплив на адресата (читача) за допомогою художньо зумовлених мовних засобів.

Постановка проблеми. Числівник належить до закритої лексичної системи та характеризується обмеженою семантикою, а іменники та прислівники із квантитативним значенням утворюють більш відкрите та варіативне поле, у якому поєднуються власне номінативні та оцінно-експресивні функції. Попри це, їхній комунікативний потенціал, особливо в площині поетичного дискурсу, досі не був предметом системного вивчення. Саме в комунікативній парадигмі такі найменування виявляють себе як засоби інтенсифікації емоційного впливу та маркери аксіологічних смислів, що й зумовлює **актуальність дослідження**. Зазначені іменники вже були об'єктом дослідження в українському мовознавстві, однак у лексико-семантичному та синтаксичному аспектах [3]. Щодо частини мовного статусу лексем *згрями*, *табунами*, *колонами* тощо, ужитих у придієслівній позиції, у сучасній граматиці нема єдиного погляду. Як іменники, що виражають сукупну розподільність, визначає такі одиниці М. Плющ. Водночас учена зауважує, що форма множини оруд-

ного відмінка зазначених слів виражає «оформлення, спосіб перебування (формування, групування) істот, що виявляється у процесі дії або є її наслідком, поєднує це значення зі значенням сукупності / розподільності. Наприклад; *іти колонами* – а) у формі колони, б) поділяючись на колони; *пливти косяками* – а) утворюючи косяки, б) з перервами, поділяючись на частини (косяки), в) утворюючи великі скупчення (відтінок міри). Пор. з уживанням іменника у формі однини: *іти колоною* – а) утворюючи колону, б) неподільно, сукупно» [8, с.131]. У наведених трактуваннях спостерігаємо визначення семантики таких слів як адвербіальної, що вказує на спосіб виконання дії. При цьому зазначимо, що репрезентовано тільки початковий (синтаксичний) ступінь переходу іменників у прислівники, який сьогодні ще не зафіксований у більшості сучасних лексикографічних праць.

Метою дослідження є визначити та охарактеризувати семантико-прагматичні особливості іменників і прислівників із кількісним значенням в поетичному дискурсі письменників Богдана Томенчука («Вишийте, мамо, бронезилет»), Ольги Слоньовської («У камуфляжі й бронезилеті»), Ольги Деркачової («Сповідь на вервиці») та Антологій мережових поезій («Слово, загартоване війною»).

Предметом дослідження є семантико-прагматичний потенціал квантитативних іменників і прислівників, актуалізованих у поетичній картині світу зазначених авторів, змодельованій крізь призму свідомости письменників під впливом воєнного лихоліття.

Об'єктом дослідження виступають іменники і прислівники із кількісною семантикою в поетичних збірках на воєнну тематику.

Виклад основного матеріалу. Поетичний текст, на відміну від інших типів дискурсу, характеризується підвищеною семантикою та прагматичною насиченістю, оскільки мовні одиниці в ньому виконують не лише номінативну, а й експресивно-оцінну функцію, що зумовлює посилений комунікативний вплив на адресата. Поет ж розглядається як суб'єкт, що транслює власний досвід, емоції та цінності через мовні засоби, створюючи умови діалогу з реципієнтом. Роль митця слова відображена не лише у відборі мовного матеріалу, а й у формуванні прагматичного впливу тексту, зокрема поезія на воєнну тематику спрямована на емоційне співпереживання, солідарність і формування певної аксіологічної позиції.

Іменники і прислівники з квантитативним значенням становлять значно ширший та різноманітніший пласт, ніж числівники, проте досі залишаються менш дослідженими в українському мовознавстві. У більшості наукових праць увага зосереджувалася на морфологічних або синтаксичних особливостях таких слів, тоді як їхній семантико-прагматичний вплив, зокрема в художньому (поетичному) дискурсі, залишається на периферії наукових розвідок. З огляду на це, іменники і

прислівники з кількісним значенням у поетичному дискурсі стають не просто засобом номінації, а й важливим чинником створення образности та емоційного напруження, ці лексеми здатні передавати неозначено-кількісні уявлення, формувати метафоричні образи, символізувати масштабність або, навпаки, фрагментарність явищ. Саме тому доцільним видається розглянути приклади функціонування таких назв у контексті воєнної поезії, де їхнє використання набуває особливої виразности та прагматичного впливу.

В аналізованих збірках виявлено значну кількість іменників із кількісним значенням, які можуть представляти окремі семантичні групи. Варто зауважити, що досліджені мовні одиниці не лише номінують предмети, але й реалізують комунікативний функційний потенціал. Розглянемо детально зазначені групи.

1. Назви сукупності людей: *легіон, когорта, рота*. Ці лексеми автори використовують для позначення неозначено великої кількості, і водночас кожна з них набуває позитивної або негативної конотації. Цей семантичний пласт об'єднує лексеми, які вказують на сукупність людей, проте більшість із названих іменників не просто вказує на будь-яку сукупність людських мас, вона має яскраво виражену семантику, адже позначає лише військові угруповання. З іншого боку, можемо розглянути їх залежно від позначення величини людських угруповань – від найбільшого до найменшого.

У СУМ-20 подано кілька тлумачень іменника *легіон*, одне з яких переносне: «надзвичайно велика кількість; багато. *Який легіон демонів упертості сидить в сій дівчині!* (Леся Українка)» [10, с. 1485]. У поетичних рядках Богдана Томенчука – «*Кажуть, їх легіон... Кажуть, краще полон?*» [14, с. 213] – іменник «легіон» втрачає своє первісне значення військової одиниці й уживається як метафора надмірної, майже незліченної кількості. Таке використання створює ефект гіперболи та посилює емоційний вплив тексту, адже ворог зображений не конкретною армією, а безмежною, міфологізованою силою. Подібне вживання корелює з біблійними алюзіями («легіон бісів»), що додає конотації демонічності й уособлює абсолютне зло. У поетичному дискурсі Богдана Томенчука *легіон* стає маркером психологічного стану невизначеності та страху, адже невідомість чисельності та сили ворога посилює відчуття хаосу, розпачу й відчаю. Водночас ця лексема несе прагматичний потенціал впливу на читача: вона викликає емоцію тривоги й загострює сприйняття масштабности трагедії війни.

У поезії Ольги Слоньовської із кількісним значенням використано іменник *когорта*. У переносному значенні з відтінком урочистості ця лексема позначає «згуртовану спільними ідеями, цілями, прагненнями групу людей. *У славній когорті велетів, що їх дала світові Україна, стоять поруч імена великого Кобзаря і славного Каменяра* (з публіц.

літ.)» [10, с. 1346]. У поетичному дискурсі Ольги Слоньовської аналізоване слово втрачає свій урочисто-піднесений відтінок і набуває іронічно-саркастичної конотації. Зокрема в рядках *«Била Верочка» – стала виручка – / Це ж закон у твоїй когорті. / Так, росіє, ти «целка-девочка» / (Після восьмого аборту!)»* [13, с. 58] **когорта** маркує не героїчне, а, навпаки, знецінене об'єднання. Тут простежуємо ефект семантичного контрасту: офіційно-піднесене значення слова вступає в колізію з контекстом, що передає деградацію, аморальність і відсутність справжніх ідейних засад у зображуваній спільності. Цей іменник із кількісним значенням не лише стає засобом іронії та викриття, а й функціонує як антонімічний відповідник до свого словникового значення. Таке переосмислення підкреслює прагматичний ефект тексту, актуалізує критичне ставлення поетеси до ворога, трансформуючи семантику слова з високого стилю на позначення «збіговиська», позбавленого честі та гідності. Підтвердженням впорядкованості лексем за кількісним виявом об'єднаної сукупності когось або чогось є такі рядки в поезії Богдана Томенчука: *«Після когорти поліг легіон / Той, що тримався залізно...»* [14, с. 100].

На менше угруповання людей у поетичній канві Ольги Слоньовської вказує іменник **рота**. За «Словником української мови» в 11-ти томах, **рота** – це «військовий підрозділ, що входить до складу батальйону. Брянський стрибнув у глибоку траншею, що вела до стрілецьких рот (Олесь Гончар)» [9, Т. 8, с. 888]. У Ольги Слоньовської значення цієї лексеми розширюється, репрезентуючи трагізм воєнних дій, який підкреслює знеособленість та втрату унікальності людини. Тут люди втрачають свої індивідуальні риси і мисляться лише як розхідний матеріал у жорстоких реаліях сьогодення: *«Ваші вже висловили «презреніє» – / Он лежить трупами ціла рота!»* [13, с. 12]. У цьому прикладі поетеса свідомо відходить від номінативної функції слова «рота», трансформуючи його в символ одноманітної, знеособленої маси. Лексема перестає позначати організаційну одиницю війська і перетворюється на маркер колективної загибелі, що втратила будь-які індивідуальні риси. Такий прийом підсилює трагічне звучання поетичного тексту: читач сприймає «роту» не як групу конкретних солдатів, а як суцільну масу «трупів», що підкреслює абсурдність і жорстокість війни. У прагматичному плані ця лексема створює ефект відчуження, адже смерть багатьох показана як буденність, що водночас жахає та викликає протест проти знецінення людського життя.

2. Назви сукупностей когось (чогось), послідовно розташованих один за одним: рядами, колонами, низка. Адвербіалізовані форми іменників в орудному відмінку – **рядами** і **колонами** – у поетичному тексті Ольги Слоньовської служать для зображення не менш трагічних подій. Формально ці лексеми використовуються для позначення способу дії або способу впорядкування, наприклад: **колона** «стрій, у якому військово-

службовці або військові підрозділи розміщені один за одним на певній дистанції, причому глибина строю більша за його ширину або дорівнює їй. *Колони за колонами йшли солдати мовчки, і тільки було чути, як бриніли казанки та ляскали й полоскалися в болоті тисячі ніг* (С. Васильченко)» [10, с. 1358] та **ряд** «стрій, вишикуваний в одну лінію; шеренга» [9, Т. 8, с. 922], наприклад: *Тому ми туди повинні йти гуртом, щоби скріпити собою **ряди** борців за віру та волю. Козак опирає вже тепер свою стону о Перекоп* (Ю. Опільський).

В аналізованих текстах поетеси ці лексеми набувають аксіологічного забарвлення, наприклад, у реченні: *«Скільки пуску і скільки галасу / У атаках: з ганьби? З переляку? / Йшли **колонами** на параді – / На Вкраїні – аж перли й ховалися!»* [Слоньовська, с. 74] – адвербіалізована форма іменника в орудному відмінку **колонами** не лише констатує «сукупність», а й позначає характер її прояву – організованість, механічність або певне знеособлене упорядкування. Письменниця іронізує із ситуації, вказуючи на примусову і нав'язану демонстративність. «Йшли колонами» набуває в тексті негативного конотативного відтінку, «показухи», сліпого підкорення, руху без думки та волі. Фрагмент стає ремінісценцією, яка відсилає нас до подій перших днів повномасштабного вторгнення.

Натомість відіменниковий прислівник **рядами** у синтагмі *«Знову стаєте гробів неглибоких **рядами!** / Їх не догляне ніхто – це традиція вашої раші!»* [13, с. 86] актуалізує уявлення про смерть як масове, повторюване й майже ритуалізоване явище. Тут спостерігаємо не тільки втрату індивідуальності, а й граничне знецінення людського життя, яке в сприйнятті ліричного суб'єкта перетворюється на одноманітний, «систематизований» результат війни. Цей фрагмент описує також ментальність, культуру та звичаї ворожої країни, яка не має поваги та шани до своїх громадян. Уважає їх безликими одиницями обліку, яких просто поновлять через деякий час.

Обидві форми виступають потужним засобом вираження колективної трагедії та деперсоналізації, що відповідає загальній комунікативній стратегії поезії воєнної тематики: через мовні форми передати масштабність катастрофи, її механічну повторюваність і нелюдський характер. З огляду на сучасні реалії, використання таких адвербіалізованих конструкцій у текстах Ольги Слоньовської можна інтерпретувати як художньо-стилістичний спосіб вербалізації досвіду війни, спрямований на емоційний вплив і формування аксіологічної позиції реципієнта.

Ще одним найменуванням, яка вказує на послідовність розташованих один за одним елементів, є **низка**. На відміну від адвербіалізованих форм **рядами** та **колонами**, слово **низка** зберігає іменниковий статус, кількісно-сукупне значення акцентує на тягlostі, повторюваності й закономірності подій. Порівняймо: *«Солдат із раші, будьмо – гей! / Ти схаменувся пізно. / Згадаєш двадцять другий рік, / Як **низку** катаклізмів, /*

Коли ти був іще мужик, / Але тепер вже пізно» [12, с. 154] – у цьому прикладі лексема «низка» зазнала семантичного переосмислення, адже переноситься у сферу абстрактного – від фізичного ряду до часової та емоційної тягlosti катастроф. Завдяки цьому автор створює образ не окремих, ізольованих епізодів, а суцільність лінії потрясінь, у якій кожен катаклізм продовжує попередній, нанизується. Саме тому це слово постає як вимірювач масивності трагедії, що охоплює події повномасштабного вторгнення. Із прагматичного погляду така назва виконує кілька важливих функцій. По-перше, вона конденсує досвід війни, стискаючи розмаїття трагічних ситуацій до компактної, але семантично насиченої форми. По-друге, лексема транслює відчуття невідворотності та закономірності трагедій: вони відображаються не випадковими, а впорядкованими у фатальну послідовність. По-третє, «низка» створює оцінний ефект, адже підкреслює масштаб і глибину руйнувань. У такий спосіб слово набуває характеру докору – нагадування про моральне випробування, яке визначило справжню сутність кожного.

3. Назви сукупностей тварин: *згряя, рій, стадо*. У поетичній канві Ольги Слоньовської натрапляємо на іменник з кількісним значенням *згряя*, який в аналізованому контексті має виразну негативну конотацію. Сучасний тлумачний словник фіксує кілька значень цієї лексеми: 1) «група птахів, тварин, риб і т. ін., які тримаються разом»; // *перен.* «скупчення, маса, велика кількість чого-небудь»; 2) *перен.* «юрба, скупчення людей»; 3) *перен., зневажл.* «група людей, які займаються злочинною діяльністю; банда» [10, с. 1124]. У художньому тексті Ольги Слоньовської це слово розширює своє значення й переноситься на позначення великої групи людей, причому не нейтрально, а з акцентом на дегуманізацію: «*Душі орків його в пекло згряями пурхають, / Залишивши валятись тіла свої бездиханні, / А воно заховалось в якомусь бункері / Й уявило себе Чингисханом*» [13, с. 40]. Номен *згряями* стає засобом метафоричного зниження образу ворога: агресори ототожнюються не з організованою військовою силою, а з тваринами, позбавленими індивідуальності, моралі та культури. Подібне семантичне зрушення формує в читача не лише відчуття зневаги й відрази, а й актуалізує оцінне ставлення до зображеної сукупності істот як до деструктивної, інстинктивної маси. Поетеса свідомо застосовує лексику, яка традиційно функціонує у сфері зоологічних найменувань для позначення людського колективу, що дозволяє поєднати кількісну характеристику з виразним експресивним ефектом. У такий спосіб Ольга Слоньовська не тільки знижує статус ворога, а й посилює вплив поетичного слова на читача, вписуючи образ «зграї» у ширший дискурс воєнної поезії, у якій дегуманізація агресора стає засобом протистояння й морального осуду.

Зовсім іншого семантичного й емоційного наповнення набувають лексеми *стадо* та *рій*. Виникає, зокрема, своєрідний семантичний конт-

раст між поетичними текстами різних авторів, у яких зазначені кількісні іменники виконують різні, але взаємодоповнювальні функції. Іменник **стадо** («група тварин (перев. одного виду, віку і т. ін.), об'єднаних з певною господарською метою (для утримання, нагулу, відгодівлі тощо)» [9, Т. 9, с. 636]) переосмислюється письменником та переноситься на опис потужної військової техніки: «*Оживе на позиції **стадо** сталевих слонів, / Поверне свої хоботи в сторону наших бід. / І зайде у стволи із клацанням стиснутих божий гнів, / Для швидкої доставки – без декламацій і мит*» [11, с. 23]. Таке перенесення ґрунтується на цілій системі асоціацій: слон у культурі вважається сильною, монументальною, непорушною, а також мудрою твариною. Поєднання цього образу з металевим, механічним змістом створює уявлення про гігантську, злагоджену силу, яка піднімається з позицій, аби протистояти злу. Лексема **стадо**, хоча спершу видається позбавленою семантики величності, у запропонованій метафоричній конструкції набуває нового значення: замість хаотичної тваринної маси, воно уособлює організовану, колективну, майже міфологізовану потугу, що здатна захищати. Поет зберігає кількісний компонент значення (велика група), але трансформує конотацію, наділяючи її героїчною і навіть сакральною функцією.

Іменник **рій** («сім'я бджіл або інших подібних комах, які з маткою утворюють окрему групу»; «безліч літаючих комах, зграя птахів»; *перен.* «велика кількість, дуже багато кого-, чого-небудь» [9, Т. 8, с. 573]) також набуває авторської інтерпретації в рядках: «*Ми коригуємо напрям, щоб **рій** молитов / Вгору злітав. І вони – про любов, про любов*» [12, с. 290]. Лексема **рій** у зазначеному контексті, зберігаючи первинну семантику великої кількості когось або чогось, екстрапольована водночас у духовно-емоційну сферу. Автор репрезентує нам створення образу множинної, спільної молитви, яка піднімається до неба так само, як рій здіймається в повітря. У цій метафорі особливо важливими є рух, напрям і колективність: молитви не просто множинні, вони «злітають» як єдиний духовний потік, що наповнений енергією любові. «Рій» тут втрачає будь-яку потенційну негативність або буденність і стає символом єдності, солідарності та неперервного духовного зв'язку між людьми. Такий образ підкреслює те, що сила спільного звернення до Бога має не менш важливе значення, ніж сила зброї «стада сталевих слонів».

4. Назви конкретних предметів як одиниць виміру чогось: відра, бочки, цистерни, горнятко, келих. Ще більшої експресивної напруженості та осудливого ставлення до агресії та медійної брехні ворога є використання адвербіалізованої лексики **відрами** в таких поетичних рядках: «*І це – страшне. Це ж: «Господи, спаси / Йй помилуй від такого!» (Це ж не вбивця, / Що **відрами** пролив невинну кривіцю!)*» [13, с. 135]. Традиційно слово **відро** у формі орудного відмінка позначає міру місткості, одиницю виміру рідини чи сипких речовин. У художньому ж кон-

тексті ця форма зазнає метафоричного переосмислення: вона не лише констатує обсяг, а й слугує інтенсифікатором кількості, що робить образ максимально гіперболізованим. Застосування лексеми **відрами** щодо крові підкреслює надмірність, невинуватість і варварство дій, а також увиразнює їхній антигуманний характер. Це поєднання продукує сильний прагматичний ефект на реципієнта, адже створює відчуття масовості злочину й тотальної втрати людяності. Водночас такий мовний прийом посилює емоційний вплив поетичного тексту на читача, переводячи його сприйняття із суто номінативного рівня в площину морально-етичної оцінки.

Наведемо інший приклад з поетичного дискурсу Богдана Томенчука: *«Те потроєне, це подвоєне. / То не торг такий – то війна. / Болі – долями, кулі – тернами, / Прапор стелиться на труну. / Срібло – бочками, кров – цистернами. / Хто за кого тут – не збагну»* [14, с. 54]. У наведеному фрагменті адвербіалізовані лексеми увиразнюють семантичний і емоційний ефект тексту, продовжуючи той самий принцип гіперболізованої кількості, що спостерігаємо у випадку з **відрами**. Їхнє функціонування в поетичному мовленні виходить за межі прямої номінативної семантики: ці слова трансформуються у потужні образні інтенсифікатори, які формують у читача відчуття масштабності трагедії та неприродного, антигуманного надлишку. Лексема **бочками** в художньому контексті позначає не лише величезний обсяг, а й неприродність підсиленої кількості. Синтагма «срібло – бочками» створює парадоксальний за змістом, майже саркастичний образ: цінність, яку можна сприймати як символ чистоти чи надії, подається у категорії грубого та інвентарного виміру. Таке зміщення виконує одразу кілька функцій: по-перше, воно створює дисонанс між вартісним і кількісним, по-друге, формує надмірність, яка межує з абсурдом. У поетичному контексті війни це набуває символічного підтексту: матеріальні речі стають більш вартісними, тоді як людське життя знецінюється. Уживання лексеми **цистернами** несе ще більш сильний психоемоційний заряд. Цистерна – це промислова ємність значно більшого об'єму, ніж бочка, що використовується для ще більшої гіперболізації. Зіставлення «кров – цистернами» створює шоківий ефект: це вже не просто багато крові, а непомірна кількість, яка виходить за межі прийняттого уявлення. Ця адвербіалізована форма стає засобом демонстрації тотального масштабу смерті та жаху, до якого не можна звикнути й який не можна сприймати нейтрально.

Зовсім в іншій семантичній парадигмі предметів як одиниць виміру чогось використовує кількісні найменування Ольга Деркачова: *«Гонитва солодка за зливою теплою й вітром / У кожного буде ще небо і трохи без неба, / Самотности жменька, маленьке горнятко довіри, / Дзвінкого кришталю усмішок повнісінький келих»* [2, с. 15]. На відміну від адвербіалізованих форм «бочками», «цистернами», «відрами», де гіперболіза-

ція передає надмірність трагедії, її згубний вплив, то *горнятко* і *келих* «працюють» у площині мікрокількості і функціонують у позитивному, інтимно-ліричному вимірі. Синтагма «горнятко довіри» вміщує в собі образ крихкого, невеликого, але щирого людського почуття. У семантичному плані «горнятко» позначає маленьку ємність, що не вміщує багато, і саме ця «мікромісткість» стає поетично продуктивною: довіра тут постає не нескінченним чи всеохопним явищем, а делікатним, обмеженим і тому цінним ресурсом. У прагматичному вимірі такий образ спонукає читача до інтимного сприйняття: довіра – це те, що потрібно берегти, захищати, тримати в руках обережно, як маленьку чашку з теплом. На тлі воєнної реальності таке «горнятко» набуває особливого значення, адже у світі катастрофічних масштабів людяність існує в малих формах, і саме вони зберігають сенс буття. Словосполучення «келих усмішок», навпаки, має іншу образну природу. Келих – це ширша, об’ємніша, естетично вишукана форма, асоційована зі святковістю, піднесенням, життєвістю. Епітет «повнісінький» підсилює експресію: він не лише вказує на кількість, а створює відчуття надлишку добра, радості, світлого звучання життя. Тут кількісність набуває позитивної експресії – не гіперболічної, а радше емоційно насиченої. На прагматичному рівні такий образ функціонує як протизвага темряві й болю, закорінюючи в тексті мотив стійкості та відновлення: навіть попри випробування, у людині може накопичуватися «келих» світла, яке не зникає.

5. Назви водного простору (водних об’єктів): *океан, море, калюжа*. Іменники *океан, море, калюжа* використовуються для вираження міри людського болю, глибини переживань і ступеня внутрішнього спустошення. Усі три слова мають кількісний, «масовий» компонент, але метафоричне навантаження кожного з них відрізняється, формуючи багаторівневу образну шкалу: від грандіозного (*океан*) до широкого, але менш глибинного (*море*) і до дрібного, принизливо-мізерного (*калюжа*). Завдяки цьому поетичний простір війни стає багатограним, а абстрактні емоційні стани – вимірюваними, майже фізично відчутними.

Зокрема, в контексті *«війна кладе страшну свою печать / чи бачиш... сліз і крові ціле море / якби ти знав... про що вони мовчать / якби ти знав... про що вже не говорять...»* [11, с. 97] нейтральний за первинною семантикою іменник зі значенням великого водного масиву у творі трансформується на *міру страждання та свідчення людських втрат*. Йдеться не про реальний простір, а про символ надмірності, переповненості болем, неконтрольованої стихії, яка охоплює все довкола й поглинає людину. Метафоричне означення *«ціле море сліз і крові»* відображає стан реальності, де емоційне й фізичне страждання перевищило будь-яку межу. Лексема «море» тут слугує одиницею виміру не за фізичними параметрами, а за інтенсивністю переживань: автор переносить масштаби природного явища на людську трагедію, підкреслюючи її тотальність.

Семантично ця одиниця створює уявлення про безкрайній, не підвладний людині біль, що розливається простором і часом. Прагматично ж – мобілізує співпереживання, викликає шок і протест, адже море сліз і крові не є природним, воно є наслідком ворожої агресії.

Лексема **океан** теж набуває нового значення: «*бо тут на чотири дні сім ночей, і восьма / почнеться одразу після / солоних слів / про вирву у грудях, завглибишки із весну й осінь; / бо мій океан довіри до дна змілів*» [12, с. 121]. У цьому фрагменті образ «океану довіри» набуває особливої емоційної ваги, бо він передає не просто зникнення певного почуття, а масштабну внутрішню катастрофу. Океан тут постає як колись широкий, глибокий і безмежний простір взаємності, здатний вмістити цілий спектр емоцій – від спокою до сили. У поетичному контексті це слово означає повноту та бездонність, щось життєво необхідне, як велика вода, що живить береги. І саме тому втрата такої стихії звучить особливо болісно. Війна позбавляє цього внутрішнього океану, висмоктує його, випалює дно. Фраза «до дна змілів» передає не просто зменшення довіри – вона увиразнює її повне висихання. Те, що було безмежним, тепер стає мілкою калюжею, у якій не лишилося ні глибини, ні сили, ні здатності тримати чи оберігати людину. У такий спосіб образ набуває екзистенційного звучання: війна руйнує не лише зовнішній світ, а й внутрішні простори, висушує те, що здавалося невичерпним.

Однак адвербіалізована лексема «**калюжами**» у поетичному рядку «*Та не треба нам зараз морозів, / Як не треба й калюжами сліз... / Відgrimіли погодою грози, / Ворог інших натомість приніс*» [12, с. 114] особливо виразно зіставляє природні явища з людськими емоціями, де метафора «калюжами сліз» постає як місток між зовнішнім світом і внутрішнім станом ліричного «ми». Рядок «*Та не треба нам зараз морозів, / Як не треба й калюжами сліз...*» окреслює стан виснаження, коли надлишок страждань стає таким самим небажаним і руйнівним, як і природні негаразди. Мороз – це холод, застиглість, уповільнення життя, а калюжі – це наслідок надмірної води, щось брудне, слизьке, що заважає рухатися вперед. Обидва образи функціонують як метафоричні перешкоди: і те, й інше ускладнює шлях, позбавляє сил. Адвербіалізована форма «**калюжами**» вказує на кількість, але не у великих масштабах, як «морем» чи «океаном», а в дрібному, приземленому вимірі. Це не грандіозна стихія, а те, що залишається після неї – повторювані, втомливі наслідки болю, які «застигають» у щоденному житті. Калюжа – це слід, який лишає щось руйнівне або надмірне; і саме цю семантику автор переносить на сльози. Йдеться не про одноразову емоцію, а про накопичення болю – тихого, але нескінченного.

6. Назви частини від цілого: *кавалок (кавалочки), шматочки*. У поетичному дискурсі Богдана Томенчука вони постають особливо вагомими, адже не просто передають ідею поділу чи фрагментарності, а ві-

дображають глибинний трагізм війни та втрати. СУМ-20 подає таке значення слова «кавалок»: «розм. те саме, що шматок» [10, с. 1260].

По-перше, необхідно зауважити, що словник подає слово «кавалок» із ремаркою «розм.» (тобто розмовне), визначаючи його як синонім до «шматок». Така стилістична забарвленість іменника в поезії Богдана Томенчука набуває нового, трагічного виміру: вона переносить високий, екзистенційний зміст на рівень буденного досвіду, роблячи його близьким і зрозумілим реципієнтові. Традиційно слово «кавалок» слугувало для позначення повсякденних реалій – хліба, землі, снігу (*кавалок хліба, кавалки снігу* тощо). У Богдана Томенчука ця лексема втягується у сферу воєнного дискурсу, де набуває загострено-трагічного звучання. Ефект полягає в тому, що іменники «шматочок» і «кавалок» маркують роздробленість на різних рівнях: буквальному (частини тіла загиблих воїнів), метафоричному (зруйновані долі) та онтологічному (втрата цілісності життя як такого). Врешті вони стають позначенням найвищої втрати – людського життя, яке редукується до «кавалка», «шматочка». Ось як це відображено в рядках: «*Лишень би зібрати криваві кавалки*» [14, с. 70]; «*І ти знову із болю шишаєш себе, / Як хірург... За кавалком кавалок...*» [14, с. 288]. У такий спосіб розмовне слово, перенесене в контекст воєнної поезії, стає ключовим для ідіостилу автора, адже одночасно знижує пафос і водночас посилює трагізм, віддзеркалюючи катастрофічне руйнування світу.

По-друге, окремо варто зупинитися на використанні Б. Томенчуком пестливих форм «шматочки» та «кавалочки». Їхня поява в контексті воєнної поезії виглядає особливо контрастно, адже пестливі суфікси традиційно асоціюються з інтимністю, ніжністю, домашнім теплом. У письменника вони вживаються для позначення роздробленості тіл: «*Мами цілують шматочки синів, / Сестри в проклятті застигли...*» [14, с. 27]; «*Ваш син конає на хресті / За ці кавалочки діточі...*» [14, с. 182]. Такий прийом створює різкий дисонанс між очікуваною ласкавістю форми і страшною реальністю змісту. Він підсилює трагічний ефект, змушує читача відчувати біль від втрати не лише як суспільну катастрофу, а й як інтимну, родинну трагедію. У цьому знову виявляється одна з характерних рис ідіостилу Богдана Томенчука: через поєднання «ніжного» й «жахливого» він показує абсурдність війни, де сама мова, з її пестливими формами, стає свідком руйнації людського життя.

По-третє, в поетичній канві Богдана Томенчука простежується виразний релігійний підтекст, який поглиблює семантику іменника «кавалки». Він не лише позначає фізичну роздробленість, а й виходить на рівень сакральної символіки. У рядку: «*Пошматовані, Боже, кавалки Христові, / Там, де горе стоїть горі дном...*» [14, с. 162] – лексема «кавалки» переноситься безпосередньо на Христові страждання, утворюючи паралель між тілесною руйнацією сучасної війни та біблійним архе-

типом страстей. Трагедія загиблих відтак постає не лише як результат воєнного насильства, але і як акт мучеництва, що має сакральний вимір і осмислюється як шлях до вічності. Аналізовані іменники та прислівники стають одним із ключових маркерів ідіостилю Богдана Томенчука. Їхня розмовність, пестливість і релігійна спрямованість у поєднанні формують унікальну поетичну стратегію – поєднання буденного й сакрального, ніжного й трагічного, що дозволяє найповніше передати абсурдність і нелюдську сутність війни.

Висновки. Проведене дослідження семантико-прагматичних особливостей іменників та прислівників із кількісним значенням у сучасному воєнному поетичному дискурсі засвідчило, що ці лексеми виконують значно ширший функціональний спектр, ніж це передбачає їхнє традиційне номінативне значення. Лексеми з квантитативною семантикою виявляються потужними засобами вираження емоційного напруження, формування аксіологічних оцінок та підсилення комунікативного впливу художнього тексту на читача.

Поетичний текст, завдяки своїй підвищеній семантичній та прагматичній насиченості, виступає особливим видом комунікативного акту, у якому мовець здійснює цілеспрямований вплив на адресата. Іменники й прислівники з кількісним значенням у поезії на воєнну тематику функціонують як маркери масштабності, знеособлення та дегуманізації, водночас передаючи інтенсивність і трагічність подій. Лексеми на позначення сукупності людей («легіон», «когорта», «рота», «рядами», «колонами») набувають експресивного й оцінно-прагматичного забарвлення: вони можуть позначати як надмірну, майже незліченну кількість, так і організовану або механічну масу, позбавлену індивідуальності. Водночас «легіон» у поезії Богдана Томенчука стає метафорою надмірної сили ворога з біблійними конотаціями, а «когорта» в Ольги Слоньовської – іронічним маркером моральної деградації та відсутності ідеалів.

Іменники на позначення сукупності тварин або комах, зокрема «зграя», трансформуються в засіб дегуманізації ворога, підкреслюючи його інстинктивну, деструктивну природу. Лексеми, що позначають частини від цілого («кавалок», «шматочок») у поетичному дискурсі Богдана Томенчука стають засобом відображення руйнування людського життя, втрати цілісності й трагізму воєнного часу. Пестливі форми цих іменників створюють семантичний дисонанс, посилюючи емоційне й психологічне сприйняття трагедії війни, а релігійні алюзії поглиблюють трагізм подій.

Отже, іменники й прислівники з кількісним значенням не лише виконують номінативну функцію, а й стають засобом побудови художнього образу, відображенням колективної та індивідуальної трагедії, передачі морально-ціннісного оцінного компонента та формування емоційного впливу на реципієнта. Їхній семантико-прагматичний потенціал демонструє ефективність інтеграції номінативних, експресивно-оцінних та аксі-

ологічних функцій у контексті сучасної української воєнної поезії, що підтверджує актуальність комунікативного підходу в аналізі художнього тексту.

Література

1. Бацевич Ф. Основи комунікативної лінгвістики: Підручник. Київ: Видавничий центр «Академія», 2004. 344 с.
2. Деркачова О. Сповідь на вервиці: поезія. Брустури: Дискурс, 2024. 160 с.
3. Джочка І. Субстантивні лексеми з семою кількості в сучасній українській мові. *Вісник Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника. Філологія. Випуск XV–XVIII*. Івано-Франківськ: Видавничо-дизайнерський відділ ЦІТ, 2007. С. 324–328.
4. Домрачева І. Р., Коваль Л. М., Митько Н. А. Реалізація сукупної семантики у складених підметах. *Закарпатські філологічні студії*. 2022. Вип. 21(1). С. 39–44. URL: [http://nbuv.gov.ua/UJRN/trphst_2022_21\(1\)__8](http://nbuv.gov.ua/UJRN/trphst_2022_21(1)__8)
5. Кочерган М. П. Стан і перспективи сучасного мовознавства. *Вісник Київського лінгвістичного університету*. 2003. Т. 6. №1. С. 5–18.
6. Олексієнко О., Павлова І. Числівник в українській поезії з погляду психолінгвістики. *Лінгвістичні дослідження: зб. наук. праць ХНПУ імені Г. С. Сковороди*. 2021. Вип. 54. Ч. II. С. 112–125.
7. Пентиліук М. І. Комунікативна лінгвістика: теорія і практика. *Педагогічні науки: зб. наук. праць*. 2005. Вип. 39. С. 307–312.
8. Плющ М. Я. Граматика української мови: У 2 ч. Ч. I. Морфеміка. Словотвір. Морфологія: підручник. Київ: Вища шк., 2005. 286 с.
9. Словник сучасної української мови (1970–1980). URL: <https://sum.in.ua/>
10. Словник української мови online. Томи 1-15 (а-п'ять) URL: <https://sum20ua.com/Entry/index?wordid=1&page=0>
11. Слово, загартоване війною. Антологія мережеских текстів (2022 рік): у 3-х т. Т. 1: Поезія / автор ідей-упорядник А. М. Мартинець; передмова А. М. Мартинець. Електронне видання. Івано-Франківськ: Прикарпатський національний університет імені Василя Стефаника, 2023. 305 с.
12. Слово, загартоване війною. Антологія мережеских текстів (2022 рік): у 3-х т. Т. 3: Поезія / автор ідей-упорядник А. М. Мартинець; передмова А. М. Мартинець. Електронне видання. Івано-Франківськ: Прикарпатський національний університет імені Василя Стефаника, 2023. 297 с.
13. Слоньовська О. У камуфляжі й бронежилеті. *Поезії*. Івано-Франківськ: Місто НВ, 2023. 248 с.
14. Томенчук Б. Вишийте, мамо, бронежилет. *Поезія*. Брустури: Дискурс, 2023. 328 с.

**NOUNS AND NOUN ADVERBS
WITH QUANTITATIVE MEANING IN THE WAR POETRY:
SEMANTIC AND PRAGMATIC ANALYSIS
OF THE POETIC DISCOURSE**

Iryna Dzhochka, Tetiana Slobodian

Vasyl Stefanyk Carpathian National University;

57 Shevchenko St., Ivano-Frankivsk, 76015, Ukraine;

e-mail: iryna.dzhochka@cnu.edu.ua, tetiana.slobodian.21@pnu.edu.ua

The article carries out a comprehensive analysis of the semantic and pragmatic features of nouns and noun adverbs with quantitative meaning in the poetic discourse of Bohdan Tomenchuk ("Embroider, Mom, a Body Armor"), Olga Slonivska ("In Camouflage and Body Armor"), Olga Derkachova ("Confession on the Rosary") and Anthologies of Network Poetry ("A Word Tempered by War"), which reflect current trends in communicative linguistics in Ukrainian linguistics. It is shown that such nouns and adverbs perform not only a nominative function, but also become means of intensifying emotional impact, forming axiological assessments and strengthening the communicative effect of a poetic text. The analyzed lexemes were analyzed and divided into several semantic groups: those that denote a set of people ("legion", "cohort", "company"), indicate a sequence of objects arranged one after another ("rows", "columns", "row"), typically name a set of animals ("flock", "swarm", "herd"), specific objects as units of measurement ("buckets", "barrels", "cisterns", "cup", "glass"), names of water spaces ("ocean", "sea", "puddle") and parts of a whole ("piece", "piece", "drip"). Each of these names acts as a tool for linguistic concretization of war, thanks to which large-scale tragedies acquire tangible imagery. It was found that the authors transform the primary meanings of words into markers of the scale, dehumanization and tragedy of military events, creating semantic contrasts, religious connotations, etc. Therefore, quantitative nouns and adverbs become an important means of poetic typification of war realities, because they allow us to comprehend the mass nature of the tragedy through specific linguistic images, combine the everyday and the sacred, thereby emphasizing not only the bodily but also the spiritual dimension of destruction, ensure the formation of semantic contrasts, testify to the features of the individual author's style and the formation of the poet's idiosyncrasy. Lexemes with quantitative semantics in war poetry function as means of artistic influence, conveying the destruction of ordinary life by war, the loss of individuality, moral and emotional pressure on the recipient's consciousness. The study demonstrates the effectiveness of the communicative approach to the analysis of the artistic text, the integration of nominative, emotional-evaluative and axiological functions and confirms the importance

of such linguistic units in the formation of a holistic poetic image of war and its absurdity.

Keywords: *noun, adverb, quantitative meaning, communicative linguistics, poetic discourse, pragmatics.*

УДК 81'42:659.1=112.2"195"

DOI: 10.31471/2304-7402-2025-22(81)-46-57

ЛІНГВОАКСІОЛОГІЧНІ ТА ЛІНГВОПРАГМАТИЧНІ ОСОБЛИВОСТІ «ЯКОСТІ» ЯК КАТЕГОРІЇ НІМЕЦЬКОГО РЕКЛАМНОГО ДИСКУРСУ ПЕРШОЇ ТРЕТИНИ XX СТОЛІТТЯ

Василь Петрук, Ярослав Мельник

Карпатський національний університет імені Василя Стефаника;

76000, м. Івано-Франківськ, вул. Шевченка, 57;

e-mail: vasyil.petruk.24@pnu.edu.ua, mel.jaroslav@gmail.com

*У статті досліджено лінгвоаксіологічні та лінгвопрагматичні особливості категорії якості у німецькому рекламному дискурсі першої третини XX століття. З'ясовано, що якість постає не лише як характеристика товару, а й як центральний комунікативний чинник, що виконує аксіологічну, семіотичну, прагматичну і соціокультурну та когнітивно-ментальну функції. Доведено, що у рекламних повідомленнях якість слугує маркером довіри та престижу, набуває статусу знакаміфологеми, забезпечує мотиваційний вплив на споживача та відображає суспільні трансформації індустріальної доби. Мовна репрезентація якості як категорії реалізується через оцінну лексику, граматичні форми інтенсифікації та стилістичні засоби, що формують у свідомості адресата позитивний образ товару, його надійність та довговічність. У результаті **якість** функціонує як комплексна ментально-генеруюча категорія, що поєднує економічну прагматику з культурними очікуваннями та не лише виступає ключовим елементом комунікації між виробником і споживачем, а й екстраполюється у простір колективної самосвідомості.*

Ключові слова: *якість, рекламний дискурс, лінгвоаксіологія, лінгвопрагматика, семіотика, імпліцитні та експліцитні маркери, початок XX століття.*

Вступ. У статті здійснено спробу розглянути категорію «якість» у німецькому рекламному дискурсі першої третини XX століття як центральний елемент комунікації між виробником та споживачем, а також інструмент мотивації, оскільки зазначена категорія безпосередньо апелює до найбільших цінностей суспільства – надійності, довговічності та, найважливіше, довіри. Саму рекламу розглядатимемо з точки зору соціолінгвістичного феномену, що не лише виконує експліцитну інформативну функцію, а й містить імпліцитні задуми та повідомлення, які своєю чергою формують світогляд, культурні уявлення про цінності, настрої, прагнення та ідеали суспільства визначеної історичної доби. В

цьому сенсі лінгвоаксіологічний аспект категорії якості репрезентовано шляхом використання позитивних ціннісних характеристик (надійність, відповідність стандартам, довговічність, витривалість, тощо). Поряд із цим лінгвопрагматичний аспект слугує інструментом відображення комунікативних стратегій переконання, безпосередньої комунікативної взаємодії зі споживачем.

У першій третині XX століття в Німеччині відбулося активне становлення рекламного ринку та його дискурсивних традицій, а також формування соціокультурних стереотипів. Вони стали першоосною, що збереглася до сьогодні. У цей час реклама поступово трансформувалась від індивідуальних текстових оголошень, характерних для кінця XIX ст., до інструменту масової комунікації, в якому категорія якості виступила одним із основних маркерів конкурентоспроможності товарів та репрезентувала нову ідеологему (*die deutsche Wertarbeit* – німецька якісна робота), що вважалась гарантією високих стандартів [1, с. 73]. Особливої актуальності ця категорія набуває в епоху соціально-політичних трансформацій, впровадження технологічних інновацій та суттєвих змін у культурному ландшафті суспільства. Вона також виступає інструментом формування нових ідеалів та створення нових способів просування товарів шляхом рекламної комунікації зі споживачем [2, с. 2].

Актуальність проблеми дослідження лежить у декількох основних площинах. По-перше, звернімо увагу на проєкцію аксіологічних акцентів рекламного дискурсу XX століття, в якому основний акцент робився на матеріальних характеристиках та досконалості продукту – міцність, довговічність, точність виконання, з іншого боку – на рекламному дискурсі глобалізованої сучасності, в якому інформаційне перенасичення категорії якості продовжувало залишатися універсальною рекламною стратегією, проте базованою на інноваціях, екологічності та соціальній відповідальності виробника [3, с. 119]. Попри це основний імпліцитний прагматико-смісловий компонент рекламного дискурсу залишається незмінним і є цікавим та актуальним об'єктом вивчення. Таким чином, історичне дослідження дає змогу простежити еволюцію цього поняття та зрозуміти, як воно адаптується до нових соціокультурних і економічних умов.

По-друге, дослідження рекламного дискурсу першої третини XX століття у Німеччині дає змогу висвітлити особливості формування національної ідентичності та її імпліцитної репрезентації за допомогою ідеологічної функції реклами, що створювала образ сильної та конкурентної німецької економіки та держави. Сама категорія якості ставала символом національної гордості та культурного капіталу. Як зазначає Г. Петерс, саме у цей період німецькі рекламодавці активно використовували апеляцію до «високої якості» як аргумент у боротьбі з іноземними конкурентами [4, с. 45–46].

По-третє, актуальність теми зумовлена й сучасними реаліями. В умовах політичних, економічних чи соціальних криз категорія якості перестає бути лише матеріальною характеристикою продукції, вона набуває прагматичного характеру гарантії стабільності та безпеки. Це добре простежується у сучасних дослідженнях рекламної комунікації, де якість постає вже не тільки як «технічний стандарт», а й як маркер довіри у суспільстві, сповненому ризику [5, с. 66].

Наукова новизна і значення дослідження полягає у комплексному лінгвістично-прагматичному аналізі категорії якості як аксіологічного феномену у німецькому рекламному дискурсі першої третини ХХ ст. Існуючі попередні дослідження були заакцентовані переважно на соціально-економічних або культурно-історичних аспектах реклами, тимчасом як лінгвоаксіологічний та лінгвопрагматичний аналізи категорії якості виконувались лише фрагментарно.

Значення роботи полягає у тому, що вона дозволяє:

- 1) розкрити, як саме категорія **якості** функціонувала у дискурсі німецької реклами першої третини ХХ ст.;
- 2) встановити лінгвоаксіологічні орієнтири, що формували образ товару в тодішньому суспільстві;
- 3) показати трансформацію поняття якості від історичного досвіду до сучасних умов глобалізованого світу, медіавійни, гібридної війни тощо;
- 4) сприяти розвитку лінгвістичних досліджень у сфері дискурсології та аксіології у мовознавстві.

Матеріали та методи. Дане дослідження німецького рекламного дискурсу міжвоєнного періоду базоване як на фактичному рекламному матеріалі із друкованих видань Німеччини (загалом зібрано та проаналізовано понад 1300 рекламних повідомлень вказаного періоду, а саме: газетні та журнальні оголошення, банери, плакати, візуалізована та текстова реклама), так і на теоретичних наукових працях, які присвячені вивченню історії, лінгвістики, а також культурологічному та семіотичному аналізу. Матеріал дослідження розглядається в контексті дискурсології, семіотики, лінгвістичної семантики, психолінгвістики, лінгвоаксіології та лінгвопрагматики. З метою аналізу прагматичних особливостей вербалізації основних аксіологічних категорій та тенденцій у німецькому рекламному дискурсі першої третини ХХ століття застосовано міждисциплінарний підхід у поєднанні з основними методами на кшталт критичного дискурс-аналізу, аналізу та синтезу, семіотико-семантичного аналізу, типології та класифікації, елементів концептуального аналізу та лінгвокультурологічного підходу [6, с. 2–3].

Теоретичне підґрунтя дослідження. Категорію якості у німецькому рекламному дискурсі першої третини ХХ століття слід розглядати у міждисциплінарній площині та з точки зору різних наукових сфер, зо-

крема прагматики й аксіології. Реклама та рекламний текст не лише стали засобом комерційної комунікації, а й сформували соціокультурний феномен, у якому кристалізовано ціннісно-ідеологічні орієнтири та комунікативні стратегії досліджуваної епохи. Тому аналіз категорії якості неможливий без залучення таких наукових галузей, як семіотика, соціолінгвістика, семантика рекламного тексту, культурологія, лінгвоаксіологія та лінгвопрагматика.

Семіотичний вимір рекламного повідомлення. В основі аналізу рекламного дискурсу лежить семіотика як наука про знакові системи та як теоретичний фундамент дослідження. Р. Барт у праці *Mythologies* (1957) наголошував, що реклама функціонує як носій «міфології повсякденності», в якій звичні предмети набувають додаткових символічних значень [7, с. 142]. Барт розглядає рекламу у двох вимірах, а саме: у денотативному, який характеризує безпосередній зміст рекламного повідомлення, та конотативному, в якому досліджуються аксіологічні та культурні напашарування. Категорія якості актуалізована саме на конотативному рівні, оскільки вона апелює не лише до фактичних характеристик товару, а й до суспільних уявлень про надійність та відповідність стандартам якості.

Подібна думка простежується у праці У. Еко *A Theory of Semiotics* (1976). В ній зазначено, що реклама використовує різні семіотичні системи (як-от: мова, зображення, палітра кольорів, символізм), які взаємодіють у межах єдиного комунікативного акту [8, с. 268]. На думку Еко, рекламний знак завжди перебуває у культурному полі, тому його інтерпретація неможлива поза контекстом суспільних цінностей.

Семіотичні засади рекламної комунікації у німецькому рекламному дискурсі ґрунтовно досліджував Г.-П. Шмідт у своїй монографії «*Grundfragen der Semiotik*», у ній вчений підкреслював, що «рекламна семіотика відкриває механізми інтеграції змісту і форми у процесі впливу на адресата» [9, с. 54]. З точки зору семіотики реклама першої третини XX століття у Німеччині розглядається як складний текст, у якому поєднано вербальні, візуальні елементи, а також символи, що в сукупності формують уявлення про якість певного товару.

Семантичний аспект. Категорія «якість» має потужний семантичний потенціал, адже її вербалізація у рекламному тексті передає не лише об'єктивні ознаки товару, а й ціннісні смисли, а також приховану прагматику. Витоки такого розуміння закладені у філософії мови В. фон Гумбольдта, який наголошував: «мова є формуючим органом думки» [10, с. 80]. Згідно з вченням Гумбольдта, мова виражає дух народу (*Volksgeist*), тому концепт «якість» у німецькому рекламному дискурсі постає у вигляді рефлексії соціокультурних тенденцій та орієнтирів німецького суспільства доби модернізації.

З точки зору сучасної мовознавчої науки у лінгвістичній семантиці розширено підходи до вивчення аксіологічних категорій. А. Вежбицька у праці «*Emotions across Languages and Cultures*» (1999) обґрунтовує можливість опису культурно значущих понять через універсальні семантичні примітиви [11, с. 45]. Це дозволяє інтерпретувати категорію «якість» як універсальний, але водночас культурно специфічний концепт, що отримує особливу експлікацію у німецькому рекламному дискурсі зазначеної доби. Результати семантичного аналізу німецьких рекламних текстів першої третини ХХ століття дають підстави стверджувати, що лексема «*die Qualität*» (якість) поєднала в собі як прагматичне значення, котре окреслювало гарантію властивостей товару, так і аксіологічне забарвлення, що апелювало до високої цінності, довговічності, культурної значущості якісного продукту. Таким чином, семантичний вимір категорії «якість» забезпечував зв'язок між мовною формою та ціннісною системою адресата.

Соціокультурний аспект німецької реклами першої третини ХХ століття. Каталізатором розвитку німецької реклами першої третини ХХ століття стають інтенсивні соціальні та економічні зміни, різкий сплеск індустріалізації, урбанізації та формування поняття масового споживача. Дж. Візен у праці «*West German Industry and the Challenge of the Nazi Past*», 1945–1955 зазначає, що німецька промисловість активно використовувала рекламу як інструмент легітимації та побудови довіри, апелюючи до таких понять, як надійність і якість [12, с. 112]. Хоча його аналіз зосереджено на післявоєнному періоді, простежується історична тяглість у використанні концепту «якість» як ідеологеми, що поєднує економічний і національно-культурний виміри. На особливу увагу заслуговує дослідження М. Кіннеброк, присвячене жіночій рекламі у Веймарській республіці «*Frauen und Werbung in der Weimarer Republik*», 2002). Авторка наголошує, що рекламні кампанії апелювали до жінок як до ключових агентів споживання, підкреслюючи «якість» товарів у зв'язку з їхньою роллю у побуті та сім'ї [13, с. 97]. Таким чином, категорія «якість» у німецькій рекламі виконувала також соціогендерну функцію. У ширшому культурологічному контексті слід зазначити, що реклама є невід'ємною частиною семіосфери, яка «репрезентує аксіологічні структури культури та створює канали їхньої трансляції». Це означає, що концепт «якість» у рекламі виконував роль коду культурної ідентичності, вбудованого у систему колективних уявлень.

Вітчизняні дослідження. В українській науковій традиції рекламний дискурс вивчається переважно у площині комунікативістики та прагмалінгвістики. У своїй монографії Н. Кондратенко визначає рекламний текст як «інтенціонально спрямовану комунікативну дію, що апелює до аксіологічних орієнтацій адресата» [14, с. 74]. Зауважимо: одним із клю-

чових інструментів впливу на споживача виступає така аксіологічна категорія, як «якість».

В. Різун акцентує увагу на тому, що реклама відображає синтез когнітивних, емоційних і соціальних стратегій, котрі забезпечують її ефективність, а рекламне повідомлення досягає своєї ефективності лише тоді, коли воно синтезує інформаційний зміст, емоційний вплив і соціальне звертання, впливаючи на цінності, установки та поведінку аудиторії [15, с. 157–158]. Категорія якості розглядається як комунікативна стратегія, що спрямована на формування довіри та лояльності споживача.

Л. Масенко наголошує, що реклама є індикатором соціальних трансформацій, оскільки «відображає зміщення ціннісних орієнтирів у процесі модернізації», а зміни в мовленні та мовних практиках відображають суспільні зміни: модернізацію, трансформацію цінностей і соціальних ролей [16, с. 201-204].

Виходячи із розглянутих теоретичних засад, можемо виокремити категорію «якість» у німецькому рекламному дискурсі першої третини ХХ століття як таку, що характеризується багатовимірною природою, а її дослідження можливе методом синтезу семіотичного (аналіз знаків і кодів), семантичного (аналіз мовних значень) та соціокультурного (аналіз історичних і культурних контекстів) підходів. Залучення як класичних теоретиків (Гумбольдт, Барт, Еко), так і сучасних дослідників (Кіннеброк, Візен, Кондратенко, Різун, Масенко) дозволяє розкрити цю категорію як комунікативну константу, що формує ціннісні смисли у межах рекламного дискурсу.

Аналіз та дискусії. «Якість» (*die Qualität*) як аксіологічна категорія у німецькому рекламному дискурсі першої третини ХХ століття є багатограним та багатофункціональним явищем, що постає не лише як маркер відповідності продукту певним вимогам та стандартам, а й як аксіологічний орієнтир, у площині якого сформувався комунікативний простір між виробником та споживачем. Розглядаючи якість як мовну репрезентацію соціокультурних цінностей та водночас як інструмент комунікативно-ідеологічного впливу на реципієнта рекламного повідомлення, варто виокремити лінгвоаксіологічний та лінгвопрагматичний підходи до аналізу. Ключовим аспектом рекламних стратегій в умовах бурхливого розвитку масового ринку та інтенсивної індустріалізації виступило поняття якості, яке апелювало одночасно як до раціонального, так і до емоційного сприйняття адресатом, подекуди із замаскованими ідеологічними векторами. Тобто реклама стала не лише дескриптивним, а й прагматичним інструментом мотивації. В. Різун зазначає, що масова комунікація реалізує себе «як процес переконання, у якому поєднуються когнітивні, емоційні та соціальні стратегії» [15, с. 89].

З точки зору семіотичного підходу, досліджуючи зазначену категорію, варто виокремити багатошарове значення якості як знаку з інтег-

рованим у нього експліцитним та імпліцитним підтекстом. Як зауважує Г.-П. Шмідт, рекламний знак завжди є «структурою, у якій поєднано денотативний рівень і культурно зумовлені конотації» [9, с. 114]. Характерною рисою німецької реклами першої третини ХХ століття була апеляція до об'єктивних фізичних характеристик товару, таких як технічна досконалість, надійність, тривалість використання, натуральність матеріалів тощо, котрі шляхом використання візуальних образів та повторюваних слоганів набули статусу міфологем. Р. Барт у своїй праці «*Mythologies*» підкреслює, що «будь-яке поняття, що входить до масової комунікації, здатне перетворюватися на міф, якщо воно стає носієм колективних уявлень» [7, с. 142]. У цьому сенсі «якість» у рекламному дискурсі перетворювалась на символ довіри та стабільності.

Розглянемо лінгвістичні засоби актуалізації категорії якості у німецькому рекламному дискурсі першої третини ХХ століття. Рекламний текст характеризувався насамперед вживанням оцінної лексики як наприклад: *hervorragend* (чудовий), *zuverlässig* (надійний), *erstklassig* (першокласний), *ausgezeichnet* (відмінний), а також використанням компаративних та суперлативних форм та інтенсивних конструкцій. Як показують дослідження А. Вежицької, універсалії оцінки та емоційного переживання, зокрема концепт «добре/краще», є кроскультурними і присутні у різних мовах як базові інструменти комунікації [11, с. 112]. У зазначеному випадку простежується апеляція до «якості» як до мовної та культурної константи, що добре інтегрувалась у тогочасні рекламні стратегії.

Проаналізуємо принципи функціонування категорії якості у рекламі на прикладах рекламних текстів першої третини ХХ ст. В них поняття «якість» виокремлювалося у центральне семантичне осердя, що гарантувало довіру до товару. Наприклад, у рекламі компанії AEG (1925) зустрічаємо слоган: «*Deutsche Qualität – weltweit geschätzt*» («Німецька якість цінована в усьому світі») [Illustrierte Zeitung. Nr. 12, 1925. S. 14]. У цьому випадку якість прямо співвідносилася з національною ідентичністю, створюючи асоціацію «німецьке = надійне», що в свою чергу формувало загальноментальний стереотип. У текстах реклами автомобілів Mercedes-Benz міжвоєнного періоду неодноразово підкреслювалась технічна досконалість: «*Erstklassige Verarbeitung, höchste Sicherheit, Mercedes-Qualität*» («Першокласне виконання, найвища безпека, якість Mercedes») [Die Woche. Nr. 7, 1933. S. 6]. Тут лексема *Qualität* (якість) функціонує як узагальнюючий маркер брендового товару. Особливо цікавим є використання епітетів та інтенсифікаторів. Так, у рекламі косметики «Nivea» (1930) зазначалося: «*Zuverlässige deutsche Qualität für empfindliche Haut*» («Надійна німецька якість для чутливої шкіри») [Simplicissimus. Nr. 18, 1930. S. 22]. Прикметники *zuverlässig*, *empfindlich* (надійний, чутливий) формують образ турботи та довіри, а сама категорія якості набуває емоційного забарвлення.

Аксіологічні орієнтири німецької реклами першої третини ХХ ст. виявляються у трьох ключових вимірах:

1. **Надійність, зручність та довговічність** – базові цінності індустріальної епохи. Наприклад, у рекламі велосипедів Adler (1920–1923): «*Qualität, die Jahrzehnte überdauert*» («Якість, що триває десятиліттями») [Berliner Tageblatt. Nr. 15, 1920. S. 9], або «*Überragend in Qualität, leichtlaufend und formenschön – Quell sterer Freude!*» («Видатна якість, легкість у використанні та гарний дизайн – джерело постійної радості!») [Werbungsplakat «Adlerwerke Frankfurt a.M.»].

2. **Престиж та соціальний статус** – реклама часто позиціонувала якість як символ належності до вищого соціального прошарку. Слоган із реклами годинників Junghans (1928): «*Uhren von Weltruf – Qualität für Kenner*» («Годинники зі світовою славою – якість для знавців») [Die Woche. Nr. 45, 1928. S. 11].

3. **Національна ідентичність і патріотизм** – особливо в 1910-х – 1920-х рр., коли якість рекламованих товарів трактувалася як «німецька перевага». Для прикладу використаємо рекламу виробника двигунів для автомобілів та літаків Benz Automobile-Flugmotoren (1913): «*Hervorragende deutsche Qualitätsarbeit*» («Знаменита німецька якісна робота») [Berliner Tageblatt. Nr. 227, 05.05.1913].

Виходячи з результатів аналізу німецького рекламного дискурсу першої третини ХХ ст., можемо зробити висновок, що саме якість стала символом переходу від традиційного ремісничого виробництва до масової індустріалізації, де відбувався пошук нової основи для завоювання довіри споживача. Такою основою і стала системно-дискурсивна репрезентація якості.

Таким чином, категорія якості у німецькому рекламному просторі першої третини ХХ століття була тісно пов'язана з ціннісними орієнтирами суспільства, уособлюючи як прагматичні, так і ідеологічні маркери, та виявила себе у трьох основних вимірах:

1. Семіотичному – якість функціонує як знак-міф, у якому поєднуються об'єктивні характеристики і символічні конотації.

2. Аксіологічному – якість виступає ціннісним маркером, що структурує суспільні уявлення про надійність і престиж.

3. Прагматичному – якість стає інструментом мотивації та переконання, який об'єднує когнітивний і емоційний вплив.

Також слід заакцентувати увагу на трансформації самого поняття якості від історичного досвіду до сучасності. Історичний досвід міжвоєнної реклами демонструє, що якість розглядалася насамперед як матеріально вимірювана характеристика (довговічність, технічна досконалість). У сучасному глобалізованому світі поняття *якість* розширюється, охоплюючи нематеріальні аспекти: етичність виробництва, екологічність, цифрову доступність, соціальну відповідальність бренду [17, с. 110].

У сучасній німецькій рекламі поняття якості стало фундаментальним культурним концептом, який інтегрує медійну присутність, брендову репутацію та навіть політичний контекст. У період війни та гібридних інформаційних впливів (2022–2025) категорія якості стає також гарантом надійності джерела [18, с. 87]. Це суттєво відрізняє сучасну функцію від міжвоєнної, коли якість була передусім характеристикою речі, а не інформації чи символічного продукту.

Варто зазначити, що важливою у даному дослідженні є дихотомія експліцитного та імпліцитного в оприявленні якості у рекламному тексті.

- Експліцитні маркери: пряме використання лексеми *Qualität* (якість) у слоганах. Приклади: «*Beste Qualität – höchste Auszeichnung!*» (реклама швейних машин *Singer Nähmaschinen*, 1902) [Berliner Morgenpost. Nr. 101, 1902]; «*Qualität schafft Vertrauen*» («Якість створює довіру», Siemens, 1934) [Die Woche. Nr. 2, 1934. S. 5].

- Імпліцитні маркери: використання метафор, символів, алюзій. Наприклад, реклама мила «*Fa*» (1939) з образом білої лілії без прямої згадки слова *Qualität* символізує чистоту та довершеність [Illustrierte Zeitung. Nr. 40, 1939. S. 21].

Імпліцитні аспекти створювали емоційне тло, тоді як експліцитні гарантували раціональну аргументацію. Така взаємодія відповідала дихотомії когнітивного й емоційного впливу реклами, на що вказує В. Різун [15, с. 317]. Також слід додати, що імпліцитні аспекти інсталювалися в мовну картину світу як приховані чинники та у глобальному форматі моделювали вектор свідомості усієї німецької нації: «краще тому, що німецьке», «усе німецьке – краще», «бо ми кращі за інших». Ці та інші чинники сумарно укладались у комплекс (каркас) самосвідомості, а також мобілізували німецьку націю не лише усвідомлювати і декларувати німецьку якість, але і насправді випускати продукцію високої якості.

Висновки. Результати дослідження категорії «якість» у німецькому рекламному дискурсі першої третини ХХ століття засвідчують, що ця категорія не лише виступила дескриптивним інструментом, який характеризує продукт, а й стала центральним комунікативним та аксіологічним чинником, який визначав ефективність рекламного впливу на споживача. Якість у тогочасній рекламі проявилась у вигляді ціннісної домінанти, що сформувала суспільні уявлення про надійність, довіру до виробника та його продукції і престиж. У період стрімкого розвитку масового виробництва та появи ринкової конкуренції поняття якості виконувало компенсаторну функцію: воно виступило гарантією стабільності в умовах соціально-політичної турбулентності, технологічних змін та промислових інновацій.

Типовим для рекламного тексту зазначеного періоду було наголошення на якості продукту. Воно становило форму суспільного договору між виробником та споживачем, у якому дотримання високих стандартів

характеризувало не лише добротність товару, а й турботу про клієнта. Якість стала семіотичним фундаментом рекламного повідомлення. Важливими інструментами її репрезентації стали особливі лінгвістичні та візуальні стратегії, що поєднували у собі як денотативні ознаки товару (довговічність, натуральність, технічна досконалість тощо), так і культурно навантажені конотації (успіх, довіра, престиж). Таким чином, категорія якості перейшла у розряд міфологеми, що забезпечувала популярність товару і закріплювала у масовій свідомості стереотипне уявлення про цінність конкретного бренду чи продукції.

Слід також виокремити у німецькому рекламному дискурсі виразний прагматичний вимір якості, що був пов'язаний із мотиваційною функцією. Актуалізація поняття якісного стимулювала споживача до прийняття рішення на користь покупки, формуючи емоційне відчуття правильного вибору. З огляду на це можемо констатувати, що апеляція до якості була не лише інформаційним повідомленням, а насамперед інструментом переконання, який поєднував когнітивний та емоційний рівні впливу на адресата.

Закономірною для рекламних текстів зазначеного періоду стала мовна репрезентація якості, що базувалася на системному використанні оцінної лексики та граматичних засобів підсилення (компаративів, суперлативів, інтенсивних конструкцій та стилістичних прийомів тощо). Використання цих засобів створювало ефект безумовної вищості рекламованого продукту та формувало у свідомості споживача підсвідому картину, в якій якість ототожнювалась із надійністю, безпекою, турботою та успіхом.

Розглядаючи категорію якості у соціокультурному вимірі, можемо простежити відображення глибинних процесів модернізації суспільства. Вона фіксувала перехід від традиційного ремісничого виробництва до масового індустріального, де комунікація між виробником та споживачем ставала дедалі більш опосередкованою. У цих умовах реклама стала гарантом довіри, а якість – ключовим дискурсивним засобом легітимації нових економічних відносин. Отже, якість слугувала також символом соціальних та економічних трансформацій, у яких відображались нові аксіологічні пріоритети індустріальної доби.

Узагальнюючи, можна констатувати, що категорія якості в німецькому рекламному дискурсі першої третини ХХ століття виконувала функції:

- **семіотичну** – виступала знаком-міфом, що поєднував реальні характеристики і символічні смисли;
- **аксіологічну** – забезпечувала стабільність ціннісних орієнтацій і формувала уявлення про престиж;
- **прагматичну** – була потужним мотиваційним чинником у процесі інформаційного програмування;

• **соціокультурну** – відображала зміни у суспільстві та адаптувала споживача до нових економічних реалій.

Таким чином, якість у німецькому рекламному дискурсі не обмежувалась характеристикою продукту, а поставала комплексною категорією, що інтегрувала мовні, культурні та комунікативні виміри. Вона стала своєрідним медіатором між економічною прагматикою та культурними очікуваннями суспільства, забезпечуючи рекламі здатність не лише інформувати, а й формувати нові ціннісні орієнтири.

Література

1. Wiesen J. (2001). *West German Industry and the Challenge of the Nazi Past, 1945–1955*. Chapel Hill: University of North Carolina Press.
2. Петрук В. (2025). *Аксіологічно-прагматичні особливості «ексклюзивності» як категорії німецького рекламного дискурсу початку ХХ століття*. Бостон: XIII Міжнародна науково-практична конференція «Current trends in scientific research development».
3. Boorstin D. (2012). *The Image: A Guide to Pseudo-Events in America*. New York: Vintage.
4. Peters H. (1928). *Reklame in der modernen Wirtschaft*. Leipzig: Teubner.
5. Reisigl M., Wodak, R. (2001). *Discourse and Discrimination: Rhetorics of Racism and Antisemitism*. London: Routledge.
6. Петрук В. (2025). *Основні тенденції німецького рекламного дискурсу міжвоєнного періоду. Еволюційно-аксіологічний аспект*. Мадрид: VIII Міжнародна науково-практична конференція «European congress of scientific discovery».
7. Barthes R. (1957). *Mythologies*. Paris: Seuil.
8. Eco U. (1976). *A Theory of Semiotics*. Bloomington: Indiana University Press.
9. Schmidt H.-P. (1991). *Grundfragen der Semiotik*. Tübingen: Narr.
10. Humboldt W. von. (1836/1994). *Über die Verschiedenheit des menschlichen Sprachbaues*. Berlin: de Gruyter.
11. Wierzbicka A. (1999). *Emotions across Languages and Cultures: Diversity and Universals*. Cambridge: Cambridge University Press.
12. Wiesen J. (2001). *West German Industry and the Challenge of the Nazi Past 1945–1955*. Chapel Hill: University of North Carolina Press.
13. Kinnebrock M. (2002). *Frauen und Werbung in der Weimarer Republik*. Frankfurt a.M.: Campus.
14. Кондратенко Н. (2009). *Рекламний дискурс: структура та динаміка*. Київ: Видавничий дім Дмитра Бураго.
15. Різун В. (2008). *Теорія масової комунікації*. Київ: КНУ ім. Т. Шевченка.

16. Масенко Л. (2004). *Мова і суспільство: постколоніальний вимір*. Київ: КМ Академія.
17. Kapferer J. (2012). *The New Strategic Brand Management: Advanced Insights and Strategic Thinking*. London: Kogan Page.
18. Ассман А. (2022). *Простори пам'яті у цифрову добу* / пер. з нім. Мюнхен: С.Н. Beck.
19. Staatsbibliothek zu Berlin «ZEFYS». *Preußischer Kulturbesitz*. [Електронний ресурс]. Deutsches Zeitungsinformationssystem. – Режим доступу: <https://zefys.staatsbibliothek-berlin.de/kalender/>

LINGUOAXIOLOGICAL AND LINGUOPRAGMATIC FEATURES OF 'QUALITY' AS A CATEGORY OF GERMAN ADVERTISING DISCOURSE IN THE FIRST THIRD OF THE 20TH CENTURY

Vasyl Petruk, Yaroslav Melnyk

Vasyl Stefanyk Carpathian National University;
57 Shevchenka St., Ivano-Frankivsk, 76000;

e-mail: vasyi.petruk.24@pnu.edu.ua, mel.jaroslav@gmail.com

The article examines the linguistic-axiological and linguistic-pragmatic features of the quality category in the German advertising discourse of the first third of the 20th century. It was found that quality appears not only as a characteristic of the product, but also as a central communicative factor performing axiological, semiotic, pragmatic and sociocultural and cognitive–mental functions. It has been proven that in advertising messages, quality serves as a marker of trust and prestige, acquires the status of a mythological sign, provides a motivational influence on the consumer and reflects the social transformations of the industrial age. Linguistic representation of quality as a category is realized through evaluative vocabulary, grammatical forms of intensification and stylistic means that form a positive image of the product, its reliability and durability in the mind of the addressee. As a result, quality functions as a complex mental-generating category that combines economic pragmatics with cultural expectations and not only acts as a key element of communication between the producer and the consumer, but is also extrapolated into the space of collective self-awareness.

Key words: quality, advertising discourse, linguistic axiology, linguistic pragmatics, semiotics, implicit and explicit markers, beginning of the 20th century.

УДК 81'42:808.1

DOI: 10.31471/2304-7402-2025-22(81)-58-66

**ОСОБЛИВОСТІ ЛІНГВОПОЕТИЧНОГО ВИМІРУ ТЕКСТУ
ЛІНИ КОСТЕНКО «ВИХОДЖУ В САД, ВІН ЧОРНИЙ І ХУДИЙ...»****Оксана Бойчук**

*Карпатський національний університет імені Василя Стефаника;
вул. Шевченка, 57, Івано-Франківськ, 76015, Україна;
e-mail: oksana.boichuk.21@pnu.edu.ua*

Статтю присвячено комплексному аналізу тексту Ліни Костенко «Виходжу в сад, він чорний і худий...» на всіх мовних рівнях з урахуванням особливостей їхнього поєднання для творення складного поетико-філософського виміру символічної канви поезії. Дослідження базується на встановленні лінгвопоетичної специфіки твору, репрезентованої через взаємодію лексико-семантичного, граматичного, словотвірного, фонетичного та тропейного рівнів. У статті акцентовано на образній системі поезії, зокрема розкрито імпліцитну семантику макрообразів та мікрообразів, описано їхні функції у творенні смислового аспекту лірики. Результати дослідження свідчать про гармонійний синтез мовних засобів на всіх рівнях, які допомагають творити складні символічні категорії, що функціонують як репрезентанти ідейно-естетичних домінант, притаманні ідіостилю авторки.

Ключові слова: лінгвопоетика, лінгвістичний аналіз тексту, образна система, символіка, мовний рівень, ідіостиль.

Постановка проблеми. Велика кількість наукових праць сучасних мовознавців присвячена здійсненню системного аналізу механізмів творення лінгвостилістичної організації тексту як складного символіко-тропейного виміру, що зазвичай розкриває ідіостильовий потенціал того чи того автора (Ковалик І. І., Голянич М. І., Іванишин Н. Я., Кочан І. М., Кухаренко В. А., Стефурак Р. І. та ін.).

В окремих мовознавчих працях здійснено лінгвостилістичний розбір текстів поезій Ліни Костенко – відомої української поетеси, представниці плеяди «шістдесятників», художній стиль якої вирізняється внутрішнім прагненням до свободи, філософською насиченістю та високою культурно-естетичною цінністю художнього слова. Однак зауважимо, що в українському мовознавстві відсутні наукові розвідки, які розкривають специфіку творення і функціонування багаторівневих образних структур, експресивних компонентів, що формують лінгвостилістичну канву художнього виміру поезії «Виходжу в сад, він чорний і худий...», хоча наведений текст потребує належної уваги, адже репрезен-

тує складну систему символів та виразноувальних засобів, які демонструють ключові риси ідіостилію письменниці, що й зумовлює **актуальність** наукової праці. **Мета статті** полягає в комплексному мовознавчому аналізі всіх лінгвальних рівнів, які завдяки своїй взаємодії творять художній вимір поезії «Виходжу в сад, він чорний і худий...» та сприяють чіткому виразненню закладеного сенсу.

Виклад основного матеріалу. У ліриці Ліни Костенко домінують образи *пам'яті, часу, природи, морального вибору*, які авторка здатна перетворювати на універсальні символи. Письменниця поєднує інтелектуальну метафорику зі стриманою емоційністю, а метонімічна точність деталей в її текстах часто набуває екзистенційної ваги. Поетесі притаманний глибокий внутрішній діалог з історією, минулим, що виявляється й в аналізованій поезії.

Лірика шістдесятниці загалом характеризується перевагою філософської абстракції, потужною персоніфікацією світу природи, виразними формами інтертекстуальності.

В аналізованому тексті наявні такі риси авторського поетичного мовомислення: звернення до пейзажу як моральної категорії; саду як простору пам'яті; осені як метафори пізнього часу.

Поезію «Виходжу в сад, він чорний і худий...» умовно можна поділити на три сегменти. Перший сегмент схематично можна назвати «**Зустріч**». Ліна Костенко зосереджує увагу на зовнішній зміні саду, який став чорним і сумним, що одразу ж навіює семантику тужливості, ностальгії, втрати: «*Виходжу в сад, він чорний і худий, йому вже ані яблучко не сниться...*» [5, с. 186]. Авторка художньо описує зустріч ліричної героїні зі зміненим до невпізнаності садом, який колись відігравав для неї важливу роль, адже вона в ньому виросла (асоціація *дитячі роки*).

Другий сегмент умовно назовемо «**Запитання**», оскільки в ньому зображено момент упізнання садом ліричної героїні крізь призму років та гостре запитання, чому саме зараз, у таку сумну пору, вона відвідала його.

Третій сегмент – «**Відповідь на прощання**». Лірична героїня ділиться, що навідала сад у час його смутку, а не навпаки, як це притаманно для більшості. Цей сегмент наповнений найбільшим художнім потенціалом, адже в ньому символічно зосереджено задум, який авторка заклала у цілісний зміст поезії – передача істинної сутності намірів, що полягають у справжній відданості та вірності природі, проявленій у відвідуванні саме в складний, тривожний період життя.

Поєднання всіх сегментів зводиться до віддзеркалення єдиної мети – опису образу *вірності*, який не залежить від зовнішньої краси та щедрот, споріднюється з образами *плинності часу, присутності в сумні моменти*. Тобто авторка акцентує на макрообразі «сад», який символізує *кругообіг змін*, де найбільша любов – прийняття реальності.

Органічною є система макро- та мікрообразів (І. І. Ковалик), наскрізно вплетених у тканину тексту, що зумовлюють художню виразність тексту. Р. Стефурак, проаналізувавши погляди провідних лінгвостилістів, головними фігурантами образності в поетичному тексті називає «символічність, тропеїчність, алегоричність» [7, с. 72].

Центральним макрообразом усієї поезії є образ *саду*, який уособлює кілька ключових концептів – *життя, час, старіння*. Авторка недаремно обрала символічним простором тексту саме *сад*, адже він віддзеркалює повноту циклу життя: *весна – дитинство й молодість; літо – розквіт сил; осінь – підсумок, мудрість, старість; зима – згасання*. Ліна Костенко вводить цей архетип буквально: «чорний і худий» – образ старості, згасання; «час мого цвітіння» – символ молодості, сили.

В українській символіці цей образ також асоціюється із семантикою роду, дому, пам'яті. Рядок «В цьому саду я виросла, і він мене впізнав, хоч довго придивлявся...» [5, с. 186] активує родову символіку: сад – не просто територія природи, а простір походження, «генеалогічне місце». У народних уявленнях сад – це «малий рай», локація краси й упорядкованості, що пов'язано з Біблійними мотивами (Едем – ідеальний первотворений простір, місце гармонії людини й Бога).

Другим макрообразом, що творить символічну канву поезії, є *осінь*. У ліриці відображено осінній хронотоп часу і простору, які визначають тональність твору.

Осінь – не просто пора року, а певна стадія життя, «фаза», що постає в опозиції до весни (цвітіння). У тексті вона є символом плинності *часу, смутку, підсумку* тощо. *Танечна хода* – рух часу, який набуває естетичного характеру: осінь приходить не як трагедія, а як повільний, мудрий ритуал зміни: «Шовковий шум танечної ходи йому на згадку залишає осінь...» [5, с. 186]. Саме макрообраз осені активує прихований смисл: любов і вірність перевіряються не в час розквіту, а в період смутку.

Третій макрообраз (*лірична героїня*) є збірним образом зрілих людей, які несуть тягар пам'яті, повертаються до свого коріння та здатні прийняти смуток старіння й бути поруч у момент згасання.

Система мікрообразів (*плід, яблучко, ренклюд, чужі, сонце*) аналізованого тексту є розгалуженою, але семантично гармонійною: мікрообраз *яблучко* уособлює колишню родючість, втрачену молодість та розквіт; мікрообраз *ренклюд* символізує щось реалістичне, земне, але в художньому тексті заперечна семантика доповнює смисл ключового слова семою «нематеріальне»: «І я прийшла не струшувати *ренклюд* і не робити з *плодів* твоїх набутку» [5, с. 186].

Мікрообраз *чужі* постає віддзеркаленням людей, які приходять по користь, а не по вищі духовні взаємини. Це своєрідний антипод ліричної героїні: «Чужі приходять в час твоїх щедрот, а я прийшла у час твоєї-го смутку» [5, с. 186].

Мікрообраз *сонце, що зникає за горами*, виражає певне завершення, органічність життєвого циклу. У художній парадигмі тексту *сонце* символізує «приглушений фінал»: «Уже й зникало сонце за горами – сад шепотів пошерхлими губами якісь прощальні золоті слова...» [5, с. 186].

Для *лексико-семантичного рівня* характерним є використання *загальноновживаної лексики* (*сад, осінь, плоди, сонце*), однак ужито й *спеціальну* зі сфери садівництва (*ренклод*) з метою більш точної передачі описуваної атмосфери. Синтез вербального і невербального етапів пізнання репрезентує поєднання *емоційно нейтральної лексики зі стилістично забарвленою*, яка маніфестована через використання слів, що у своєму сенсі мають закладену позитивну (*цвітіння, щедроти*) або негативну (*чорний, смуток*) семантику. Такий прийом є засобом образного впливу на реципієнта й допомагає максимально точно дешифрувати художню семантику тексту.

Дослідники лінгвостилістичного функціонування слова стверджують, що «образне розростання лексеми в текстовій канві реалізується завдяки «втільненню результатів складних художньо-асоціативних процесів у конкретний зримий, відчутний, мовби однозначний образ» [7, с. 72]. Загальноновживані слова в контексті набувають поетичної семантики та багатозначного змісту, що переростає в метафоричні зв'язки. Майже всі ключові лексеми мають подвійний план (*сад – життя, осінь – час* тощо).

Конкретна лексика (*сад, яблучко, сонце*) гармонійно переплітається з **абстрактною** (*зміни, цвітіння*), що допомагає досягти вищого рівня стилістичного ефекту й розгорнути головний задум – передати специфіку буття, його циклічність через образи реального світу й живої природи.

Художня виразність досліджуваного тексту формується також завдяки використанню **контекстуальних антонімів**, протилежність семантики яких «виникає внаслідок переносного використання лексеми в контексті, що не закріплено в словнику, а виявлено лише в певній лінгвальній ситуації» [4, с. 131]. Контрастна образна пара «**щедроти – смуток**» в поезії сконструйована полярними значеннями: *земне* (*радісне, юне, світле*) – *духовне* (*сумне, зріле, темне*): «Чужі приходять в час твоїх *щедрот*, а я прийшла у час твого *смутку*» [5, с. 186].

Одним із засобів творення тексту як єдиної системи, структуру якої становить композиційно-значеннева цілісність, когнітивний та аксіологічно-образний виміри, є ключове внутрішньоформне найменування, роль якого полягає у встановленні напряму розгортання тексту. Внутрішня форма лексеми є асоціативно-образним елементом, що відіграє вагомую роль у правильному художньому сприйнятті сказаного (ВФ лексеми «**щедроти**» базована на семі «*щедрий*», що експлікує оцінну семан-

тику цього слова-образу (багатий, плодовитий, наповнений позитивом тощо)) [3, с. 582].

Для **граматичного рівня** характерним є використання дієслів **недоконаного виду** (*виходжу, не сниться, залишає, придивлявся, приходять, зникало, шепотів*) як створення ефекту тривалості, процесу; дії, кінець якої ще не настав. На противагу їм ужито **вербативи доконаного виду** (*виросла, прийшла*), що є маркером завершеності. У рядку «*В цьому саду я **виросла**...*» [5, с. 186] дієслово набуває особливої ваги, адже передає межу між дитинством і дорослим життям ліричної героїні, вказує на особливе місце в її серці саду, адже тут вона пройшла етап становлення особистості. Саме це місце навіює їй спогади про найсокровенніший період життя – дитинство.

Для поезії характерним є нагромадження великої кількості **прикметників** (*чорний, худий, шовковий, нефатальний* тощо). Ад'єктиви використано для надання емоційної характеристики і висловлення суб'єктивного ставлення (позитивного чи негативного, залежно від семантики позначуваного слова). Важливою є **колірна характеристика** (*чорний сад*). Така темна кольористика викликає в реципієнта асоціацію з пізньою осінню, невідворотними змінами, чимось неминучим.

Числівник «*один*» у художньому мовленні транспозіонувався в прикметник, набуваючи оцінно-емоційного відтінку: «*ти мені один*» = «*ти завжди однаковий*»: «*А я сказала: – Ти мені **один** о цій порі, об іншій і довіку*» [5, с. 186]. Тобто він означив не кількість, а передав якісну характеристику адресата (*типовий, незмінний, рідний, зрілий, хоча чорний і худий*).

Важливою в граматичній системі тексту є **займенникова парадигма**, яка виражена вживанням прономіналізаторів із присвійною семантикою (*твої, мої*), що вказують на належність садові смутку і щедрот як центрові змісту, навколо якого й розгортається поезія. Займенник «*мої*» в рядку «*Чужі приходять в час твоїх щедрот, а я прийшла у час твого смутку. **Оце** і є **усі мої права***» [5, с. 186] в синтезі із прономіналізаторами «*оце*», «*усі*» викликає асоціацію із чимось незначним, проявленим невеликою кількістю. У тексті це описано як прагнення ліричної отримати від саду не вагомні матеріальні блага, а гармонію із природою через укорінені в пам'ять давні спогади, дитинство, становлення, пам'ять роду тощо.

Частотне використання займенника «*ти*» вказує на діалогічне спілкування ліричної героїні із садом: «*І він спитав: – Чого **ти** не прийшла у іншу пору, в час мого цвітіння?*» [5, с. 186]; «*А я сказала: – **Ти** мені один о цій порі, об іншій і довіку*» [5, с. 186]. Особовий займенник сприяє інтимізації комунікації, адже цей прономіналізатор **ти** характерний для невимушеного спілкування між близькими особами, а не чужими, не пов'язаними між собою людьми.

Художнє використання займенника «*він*» в контексті дієслівного ряду (*обновлявся, спитав*) марковане прагненням авторки персоніфікувати образ саду, «оживити» його: «*В круговороті нефатальних змін він був старий і ще раз обновлявся. І він спитав: – Чого ти не прийшла у іншу пору, в час мого цвітіння?*» [5, с. 186].

Синтаксичний рівень поетичного тексту сформований різнотипними словосполученнями та реченнями. Серед словосполучень домінують **прості атрибутивні** (*нефатальні зміни, пошехлі губи, прощальні золоті слова*), використані з метою аксіологічної характеристики тих чи тих речей або явищ та **обставинні** (*в час твоїх щедрот; у час твого смутку*), які образно й контрастно передають часовий вимір (*час щедрот – час смутку*).

Серед речень домінують **складні безсполучникові**: «*Виходжу в сад, він чорний і худий, йому вже ані яблучко не сниться*» [5, с. 186]; «*Уже й зникало сонце за горбами – сад шепотів пошехлими губами якісь прощальні золоті слова*» [5, с. 186], що вжиті з метою передачі послідовності, «неподільності» враження, адже все відбувається в одній часовій точці. Ліна Костенко «ущільнює» зміст, роблячи речення максимально навантаженим, але залишаючи ліричну плавність. Безсполучниковість забезпечує тексту елегійний інтонаційний малюнок.

Складносурядне протиставне речення «*Чужі приходять в час твоїх щедрот, а я прийшла у час твого смутку*» [5, с. 186] використано для передачі бінарної моделі, вираженої антиноміями «*свій – чужий*». У рядках відчутне протиставлення сутності й намірів ліричної героїні та «пустих», «приземлених» людей. Тут закладено філософію Ліни Костенко: справжня вірність виявляється не в час розквіту, а в період смутку.

Складне речення з різними видами зв'язку (сурядним єднальним і підрядним допустовим) також виконує значне смислове навантаження в семантико-граматичній канві тексту: «*В цьому саду я виросла, і він мене впізнав, хоч довго придивлявся*» [5, с. 186]. Єднальний сполучник «*і*» створює інтонаційний та смисловий паралелізм між ліричною героїнею та персоніфікованим садом, увиразнюючи їхню духовну спорідненість і взаємну пам'ять. Допустова підрядна частина «*хоч довго придивлявся*» поглиблює психологізацію образу саду, надаючи йому рис живої істоти та вводячи мотив тривалості часу. Таким чином, синтаксис цього фрагмента виконує важливу композиційну функцію – переводить текст від опису до взаємодії персонажів і готує підґрунтя для подальшого етичного розвитку поезії.

Стилістично значущими є **речення із прямою мовою**: «*І він спитав: – Чого ти не прийшла у іншу пору, в час мого цвітіння? А я сказала: – Ти мені один о цій порі, об іншій і довіку*» [5, с. 186], оскільки завдяки таким синтаксичним конструкціям не просто формується діалог

між ліричною героїнею і садом, а відбувається охудоження дійсності (персоніфікація макрообразу «сад»).

На **словотвірному рівні** варто відзначити як художньо вартісні лексеми зі стилістично маркованими суфіксами та префіксами. Зокрема, слово «яблучко» з демінутивно-меліоративним суфіксом -к- у тексті Ліни Костенко увиразнює втрату плодючості саду, підкреслюючи його виснаження та «забутість» навіть найменших плодів. Формальна зменшеність слова контрастує із семантикою відсутності («ані яблучко не сниться»), що створює ефект елегійної туги й знепліднення життя.

Лексема «нефатальних», утворена за допомогою **заперечного префікса** «не-», також образно функціональна в тексті, оскільки вона творить не просте логічне заперечення, а семантику пом'якшення й демаркації, тобто надає вислову відтінку неминучості, знижує ступінь драматизму. У контексті поезії означення «нефатальний» підкреслює природність і циклічність перетворень, притаманних саду, та містить філософське прийняття змін як невід'ємної частини буття.

Іменник «щедротини», утворений **суфіксальним способом** (формант «-от»), завдяки суфіксу набуває абстрактності і множинності значення, тобто семантично розширюється, дозволяє читачеві домислювати семантику (*сукупність дарів, розквіт, достаток*), співтворити з автором, тому він, на нашу думку, актуалізує естетичну функцію мови в досліджуваному тексті.

На **фонетичному рівні** простежується **алітерація** – «стилістичний прийом, суть якого полягає в наданні своєрідної мелодійності твору, апеляції до уваги читача через підсилення емоційності, гармонійності описуваних у тексті явищ чи подій» [4, с. 20]. Зокрема, частим є повтор звука [ш]: «*Шовковий шум танечної ходи йому на згадку залишає осінь*» [5, с. 186]; «*...сад шепотів пошєрхлими губами якісь прощальні золоті слова...*» [5, с. 186]. Така тенденція, в першому випадку, зумовлена прагненням передати шелестіння листя, що притаманно для осіннього саду. У другому випадку цей звук використано для висвітлення спокійного шепоту. Підсилення досягається й через використання епітета «пошєрхлими», що вказує на важкість шепоту через фізичні обставини.

Для **тропеїчного рівня** притаманним є використання **епітетів** (*чорний і худий сад, шовковий шум, нефатальні зміни, пошєрхлі губи тощо*), що вжиті з метою повноти розкриття ознаки, збагачення текстової канви новими смисловими нюансами. Негативна або позитивна конотація епітетів підсвідомо «диктує» аксіологічне ставлення до того чи того явища або події.

У системі **метафор** – тропів, які функціонують як «засіб отримання нового знання, що створюється потужним асоціативним полем, є синтезом семантичних полів, взаємного зчеплення смислів, внутрішньої напруги між ними й слугує джерелом парадоксальної образності»

[4, с. 198], виокремлюються такі конструкції: «*лишає осінь шовковий шум*» – відхід осені; «*навіть яблучко не сниться*» – уособлення виснаження; «*золоті слова*» – слова, що торкаються до душі; «*струшувать ренклод*» – отримувати матеріальні, земні блага.

Текст наскрізно проникнутий одним із видів метафори, виявленої через перенесення притаманних людині ознак на природний світ, – **персоніфікацією** [4, с. 336], що репрезентовано в образі саду, який набуває людських рис через здатність вести діалог.

У тропейчному вимірі функціонує й **літота** як засіб увиразнення (*йому вже ані яблучко не сниться*). Применшення, що навіть яблучко не сниться, покликане передати стан апатії, повної відсутності сил, занепаду.

Висновки. Як свідчать результати дослідження, текст «*Виходжу в сад, він чорний і худий...*» Ліни Костенко функціонує як багатовимірний лінгвопоетичний структура, цілісність якої складає тісна взаємодія всіх мовних рівнів, що створюють єдиний філософсько-образний простір. Ключовим концептом, виявленим під час аналізу, є образ саду, який є персоніфікованим уособленням закодованих архетипних символів часу та простору. Трисегментна композиція тексту формує вісь твору, яка постає своєрідним екзистенційним діалогом між минулим і теперішнім завдяки розгалуженій системі образів.

Усі мовні рівні тексту «працюють» на художню виразність та досконалість стилістики досліджуваного тексту. Елементи кожного лінгвального рівня спрямовані на формування ідіостилю Ліни Костенко.

Література

1. Бабій І. О., Голянич М. І., Стефурак Р. І. Словник лінгвістичних термінів: лексикологія, фразеологія, лексикографія. 2-ге вид, виправ. і доповнен. Івано-Франківськ: Прикарпат. нац. ун-т ім. В. Стефаника, 2024. 336 с.
2. Голянич М. Внутрішньоформна ключова номінація в інтегруванні змісту новели Марка Черемшини «Писанки». *Прикарпатський вісник НТШ. Слово*. 2024. № 20 (74). С. 140–151.
3. Голянич М. І. Проспективний характер ключового слова у художньому тексті Василя Стефаника. *Василь Стефаник: інтерпретації* / за ред. Степана Хороба. Івано-Франківськ: Місто НВ, 2023. С. 581–589.
4. М. І. Голянич, Н. Я. Іванишин, Р. М. Ріжко, Р. І. Стефурак. Лінгвістичний аналіз тексту: словник термінів / за редакцією М. І. Голянич. Івано-Франківськ: Сімик, 2012. 392 с.
5. Ліна Костенко. Триста поезій. Київ: «А-БА-БА-ГА-ЛА-МА-ГА». 2014. 416 с.
6. Стефурак Р. І. Лексичні засоби вираження образності в поетичному тексті Богдана Томенчука. *Вчені записки Таврійського національ-*

ного університету імені В. І. Вернадського. Серія: Філологія. Журналістика. 2022. Том 33 (72). № 4. Частина 1. С. 72–76.

7. Стефурак Р. І. Тропеїчний вимір поетичного тексту Тараса Мельничука (на матеріалі збірки «Чага»). *Наукові записки Бердянського державного педагогічного університету. Філологічні науки*. 2025. № 23. С. 140–145.

FEATURES OF THE LINGUISTIC DIMENSION OF THE TEXT OF LINA KOSTENKO'S «I'M GOING OUT TO THE GARDEN, IT'S BLACK AND SKINNY...»

Oksana Boichuk

*Vasyl Stefanyk Carpathian National University;
Shevchenko St., 57, Ivano-Frankivsk, 76015, Ukraine;
e-mail: oksana.boichuk.21@pnu.edu.ua*

The article is devoted to a comprehensive analysis of Lina Kostenko's text "I'm going out to the garden, he's black and thin..." at all linguistic levels, taking into account the peculiarities of their combination to create a complex poetic and philosophical dimension of the symbolic canvas of poetry. The study is based on establishing the linguopoetic specificity of the work, represented through the interaction of the lexical-semantic, grammatical, word-formation, phonetic and trope levels. The article focuses on the figurative system of poetry, in particular, the implicit semantics of macro-images and micro-images are revealed, their functions in creating the semantic aspect of lyrics are described. The results of the study indicate a harmonious synthesis of linguistic means at all levels, which help to create complex symbolic categories that function as representatives of ideological and aesthetic dominants inherent in the author's idiosyncrasy.

Keywords: *linguopoetics, linguistic analysis of the text, figurative system, symbolism, language level, idiosyncrasy.*

Літературознавство

УДК 821.161.2-31.09 Матіос

DOI: 10.31471/2304-7402-2025-22(81)-67-82

ЖАНРОВО-КОМПОЗИЦІЙНІ ОСОБЛИВОСТІ РЕПРЕЗЕНТАЦІЇ ТІЛЕСНОЇ Й ДУХОВНОЇ ТРАВМИ В РОМАНІ МАРІЇ МАТІОС «МАМИ»

Наталія Мафтин

Карпатський національний університет імені Василя Стефаника;

76000, м. Івано-Франківськ, вул. Шевченка, 57;

e-mail: nataliia.maftyn@cnu.edu.ua

Мета дослідження – з'ясувати специфіку скерованості ідейно-образних та жанрово-композиційних рівнів поетики твору на розкриття теми травми втрати, текстуалізації травми як пам'яті не тільки про злочини сьогодення, але й про за давнені рани, реалізації ідеї пережиття «катастрофічного досвіду» геноциду українців. **Предмет дослідження** – особливості реалізації теми травми втрати в романі Марії Матіос «Мами». Завдання студії полягають у дослідженні особливостей жанру й композиції твору, ролі художніх засобів у моделюванні психічного стану героїнь, текстуалізації травми, розкритті ідейного скерування твору. Для досягнення поставленої мети **використано методологію** студії травми («trauma studies»), також залучено різні інтерпретаційні методики: психоаналізу, герменевтики, рецептивної естетики, інтерпретативний та структурний підходи.

Проведене дослідження **дозволило з'ясувати**, що обраний для вивчення твір письменниці вирізняється особливою композицією, специфічною наративною структурою завдяки включенню в художню тканину особистого травматичного досвіду самої художниці слова, що підкреслюється авторською жанровою дефініцією («драма на шість дій»). Своєрідність композиції твору полягає у тому, що кожна його частина має власну побудову цілком самостійного, завершеного художнього тексту, водночас архітектоніка усього роману вирізняється скерованістю на підсилення емоційно-образного, ліризованого складника, поєднаного з фабульністю. Цій функції підпорядковане й кільцеве обрамлення, утворене першим текстом – реквіємом і останнім – «Пістою».

Ключові слова: жанрова специфіка воєнної прози, композиція, студія травми, наратив, воєнна проза, Марія Матіос, роман «Мами», тілесна експресія, іконотропізм.

Сучасна українська проза активно опрацьовує тему війни. І це цілком закономірно, адже наше сьогодення – не лише сторінки героїзму й звитяги; це також тяжкі історії втрати, болю, нової травми, яку ще належить пережити й прожити не одному поколінню українців. Травма, для її лікування, потребує наративізації – «проговорення» у різних жанрових і стильових модифікаціях. Однак роман Марії Матіос «Мами» серед прози на воєнну тематику посідає дещо особнє становище: йдеться не тільки про події 2014 року – тема боротьби проти вторгнення московії піднімає глибинніший пласт – травму нищення московськими катами борців з УПА.

В епіцентрі літературознавчих досліджень прози М. Матіос – поетика композиції (Н. Адамовська), психологічні проблеми (Я. Голобородько), стильові домінанти (І. Насмінчук), міфосимволи (Н. Косинська). Аналізуючи прозу М. Матіос, зокрема твори «Солодка Даруся» та «Майже ніколи не навпаки», дослідниця В. Якимович упритул підійшла до проблеми травми, констатуючи сміливість письменниці заговорити про жахливий досвід українського минулого. Однак проза Марії Матіос під кутом студії травми була проаналізована досі тільки в одному джерелі, тоді як художні тексти письменниці в багатьох випадках є наративом про травму – як індивідуальну, так і колективну. Тим більше це стосується обраного нами як об'єкту дослідження твору письменниці – «Мами», де авторка продовжила студію жіночої (зокрема материнської) травми-втрати.

Травма стає одним із центральних об'єктів дослідження і методологією в гуманітаристиці наприкінці ХХ – на початку ХХІ ст.: праці Кеті Карут, Дорі Лаубі, Шошанни Фелман, Домініка Ла Капри поширюють її на сферу вивчення культурних та історичних травм. Саме з іменами цих вчених, у чиїх працях розроблені концептуальні ідеї травми, що впливатимуть і на наступні етапи дослідження, пов'язують перший етап розвитку «критики травми». Ідея К. Карут про «нерепрезентативність травми» (травма перешкоджає прямій мовній репрезентації) спонукає до пошуків «нового способу читання та слухання», якого потребують «мова травми та мовчання про глухе повернення страждань» [4, с. 9]. Водночас вона знаходить свій розвиток у концепції літературного твору як «особливого типу свідчення» (Ш. Фелман). У праці К. Карут «Незатребуваний досвід: Травма, наратив та історія» (1996) травма розглядається як інцидент, який залишається у свідомості жертви, але не може бути виражений словами. Тому важливою у вираженні травматичного досвіду стає роль «свідка».

Адже «історія як травма ніколи не є просто власною», «історія – це саме те, як ми були причетні до травм один одного» [4, с. 24].

Ідея свідка, заміщення автором «голосу Іншого», повніше реалізувалася у працях Шошанни Фелман. Ця запропонована нею концепція провідної стратегії для літератури-свідчення постала в процесі роботи над свідченням жертв Голокосту для праці «Свідчення очевидців: Криза свідчення в літературі, психоаналізі й історії» (1992), написаній у співавторстві з Дорі Лауб. Дослідниця називає «свідчення» провідною дискурсивною моделлю «посттравматичного ХХ ст.»: «Література, – зауважує дослідниця, – стає свідком (можливо єдиним) цієї історичної кризи, не артикульованої в межах історичної науки» [7, с. 92].

Продовжуючи розвивати своє твердження про літературу як «особливий тип свідчення», виключений із юридичної площини як такої, що має на собі маску «fiction» (художньої вигадки, домислу), Ш. Фелман у статті «Сліпота закону та її форми, або Свідчення невидимого» (2002) висловлює фундаментальну для сучасних студій травми ідею: літературу «можна визначити (описати та зрозуміти) як особливий тип свідчення». Розмірковуючи у праці «Суд над несвідомим: Суди і травми ХХ століття» (2002) про постать автора художнього твору, дослідниця бачить закладені в художньому тексті можливості заміщення автором як заангажованим свідком собою, власним тілом, тіла та голосу Іншого: «Свідок несвідомо дає свідчення власним тілом» [6, с. 163].

Важливим етапом розвитку студії травми стала праця Кеті Карут «Література на згарищі історії» (2013) та передмова до збірника, редактованого нею, «Травма: Дослідження пам'яті» (2009). Ідеї про можливості «свідчення» літератури, зокрема про рецептивні можливості, закладені в наративах художніх творів, «промовляння» травми експресивною мовою художнього твору, знаходимо у праці «Література на згарищі історії»: «У письмі Бальзака, Арендт, Енсена, Фрейда, Дерріди ми натрапляємо на такі наративи, в яких історія травми не обмежується вказівкою на катастрофу, а промовляє мовою, яка по завершенні жеврітиме на іншому березі травми» [3, с. 92]. Знаковими працями, у яких дослідження травми органічно пов'язане з літературним дискурсом, також є «Травма та виживання в сучасній художній літературі» (2002) Л. Вікрой, «Травматична фантастика» (2004) Е. Вайхед, «Травматичний реалізм» (2000) М. Ротберга. Л. Вікрой у праці «Травма та виживання в сучасній художній літературі», де тексти про травму трактуються як свідчення, що представляють історію та відновлюють забуті спогади, говорить про наративні стратегії передачі травми в літературному творі. Праця Майкла Ротберга «Травматичний реалізм» прикметна тим, що автор доєднує до аналізу культурологічні дослідження, його підхід до наративної стратегії в художньому творі виразно перегукується із міркуваннями Фрейда про різні етапи зцілення, серед яких – траур, а також

працею Еріка Сантнера про два типи репрезентації травми («Історія по той бік насолоди: Роздуми про репрезентацію травми» (2000)).

Дослідження травми продовжує розвиватися та адаптувати основоположний постструктурний підхід, а також «включати нові перспективи постколоніалізму, феміністської теорії, етнічних досліджень, екокритики в науці, яка вивчає значення травми літературі та суспільстві» [2, с. 10]. Серед досліджень, у яких увага скерована до культурного контексту досвіду травми, а також стратегій, що допомагають розповісти в художній літературі про травму, – також праці Ірен Віссер «Деколонізація. Травма. Теорія: Ретроспектива і перспективи. Людство» (2015) і «Травма в не-західному контексті» (2018), Е. Сантнера «Історія по той бік принципу насолоди: Роздуми про репрезентацію травми» (2009). Із Сантнерівським «нарративом скорботи» резонує «феномен горя», випрацюваний у дослідженні британського аналітика Олександра Еткінда «Криве горе: пам'ять про непохованих» (2013).

У наші дні продовжується активне засвоєння методології студій травми постколоніальними дослідженнями. Адже, на думку Сема Дюранта, «постколоніальний нарратив, структурований напруженням між пам'яттю про минуле та обіцянкою майбутнього звільнення, неминуче виконує функцію скорботи» [5, с. 1].

У нашому дослідженні використано міждисциплінарний підхід, за якого критика травми поєднана із постколоніальною критикою, що передбачає зв'язок аналізованого художнього тексту з конкретним історичними подіями, травматичними для цілої нації. Теоретичною основою нашої статті є дослідження травми в літературознавстві, зокрема теорія травми Кеті Карут, її міркування про колективну травму у праці «Травма, розповідь, історія» («історія як травма ніколи не є просто власною», «історія – це саме те, як ми були причетні до травм один одного» [4, с. 24], та міркування про літературу як «такі наративи, у яких історія травми не обмежується вказівкою на катастрофу, а промовляє мовою, яка по завершенні жеврітиме на іншому березі травми» («Література на згарищі історії» (2013)) [3, с. 92], а також ідея свідка, заміщення автором «голосу Іншого», розгорнута у працях Шошанни Фелман («Сліпота закону та її форми, або Свідчення невидимого» (2002) «Суд над невідомим: Суди і травми ХХ століття» (2002).

Як методологічну основу для аналізу тексту Марії Матіос використано і працю А. Уайтхед «Травматична фантастика» («Trauma Fiction» 2004), де йдеться про способи репрезентації травми в літературі, зокрема й шляхом застосування певних технік оповіді, зокрема повторення, місця пам'яті, ширяючий голос у розповіді, фрагментарність. Під повторенням Уайтхед має на увазі колообіг певних образів, пов'язаних із травмою у формі спогадів. Такі повторювані образи представлені в сюжеті, мові, образах, місцях пам'яті. Дослідник виокремив ще одну техніку –

інтертекстуальність (не тільки зовнішні посилання з інших текстів чи письменників, – посилання з минулого у формі спогадів і спогадів). В аналізованому романі Марії Матіос така техніка інтертекстуальності використовується на всіх рівнях поезики твору – на тематичному, сюжетному, композиційному, образному.

Обраний для дослідження твір письменниці вирізняється особливою композицією, специфічною наративною структурою завдяки включенню в художню тканину особистого травматичного досвіду самої авторки. «Мами» – то реальний «вихід з мовчання» [11] й наративна практика подолання репресивної дії травми, він прикметний як силою емоційно-образного складника, так і жанровою специфікою (авторська дефініція «драма на шість дій») та архітектонікою. Спільною темою тут об'єднано шість окремих частин, дві з яких становлять кільцеве обрамлення й розгортаються за музичним принципом композиції ліризованої прози. Фабульна ж частина реалізується як історії п'ятиох матерів, не тільки різних за соціальним статусом, часом травми-втрата, відкритістю їх внутрішнього світу для читача, але й об'єднаних саме травмою втрати найдорожчого – синів.

Важливу роль у композиції всього твору, об'єднуючи історії з життя кількох героїнь у різних часових площинах, розгортаючи хронотоп роману-драми до вимірів вічності, виконує авторська присвята, мікрокомпозиція якої базується на градації: *«Пам'яті мого єдиного сина Назарія, пам'яті всіх синів, кого не дочекалися їхні матері, а також бездонній силі материнської любові і страждання»* [12, с. 5]. Авторська жанрова дефініція («драма на шість дій») акцентує трагічне як внутрішній конфлікт між почуттям болю, безповоротності втрати, й байдужістю суспільства та вимушеністю травмованого жити серед тих, хто не зазнав втрати й не може зрозуміти глибини травми. Потреба вирішення цього конфлікту стає об'єднуючим началом різних (у тому числі й за сюжетністю, її розгорнутістю) історій: від глибоко інтимної сповіді у першій новелі – «Мама Марія», означеної жанрово як «Відео з малої батьківщини Марії Матіос із музикою її сина Назара», – до свого роду епілогу, «Пієти», що звучить вічним реквіємом Материнській втраті.

Такий перегук обрамлення усієї книги із безсмертним твором Мікеланджело, акцентований композиційно у першій новелі й в останньому фрагменті – поезії у прозі – трансформує власне пережиття травматичного досвіду в катарсис. Перша новела-драма в архітектоніці роману становить своєрідний вступ. Сюжетність тут розгортається подібно до композиції музичних творів реквієму, плачу. Наративна організація тексту формується як внутрішній монолог, що іноді трансформується у потік свідомості. Монолог цей, що буквально пульсує болем втрати й немеркнучої любові Матері, розгортається у вимірах земних і вимірах вічності – від могильної плити, де поховано її сина, – до високої небесної

блакиті. Локус цвинтаря (*«Сюди я ходила би босою, щоб менше шпор-татись. Із потужним ліхтариком серед білого дня – розігнати темінь»* [12, с. 13]), як і хронотоп дороги до цвинтаря (*«Такої чорної і твердої дороги немає більше ніде, як дорога матері до Сина»* [12, с. 15]) – це простір пам'яті, елемент «мнемотехніки», «просторовості пам'яті» (П'єр Нора). Минуле «вгризається» в життя матері перформативністю пам'яті, її «мнемотичними позначками»: образом свічки, Білого Голуба (в християнській традиції – символ душі), що прилітає на синову могилу, своєю ходою *«теревальцем»* нагадує матері *«точно так, як чеберяв Ти, коли брався ходити»*. Композиційно це структурування «місця пам'яті» (маємо на увазі щось більше, ніж цвинтар) подано як сплески кардіограми болю – коли голуб дає торкнутися себе, *«я знов перестаю дихати. (...) і знов судинки й капіляри тріскають – чи то в голові, чи в серці – і я вкотре чую їхній скрип»* [12, с. 15].

У материному монолозі розгортається і уявний діалог із Сином – його інтонації, відтінки голосу, модуляції тембру: то усього кілька слів, то голос, що *«щільно і звідусюди обгортає мене так, ніби намагається обняти і пожаліти»*.

Навіть композиція вступної новели позначена перформативністю пам'яті: вона нагадує хрест (тіло – дух, могила – небо), на якому розп'яте материнське серце. З останніх сил чіпляється мати поглядом за небесну блакить: там, у небі, вона шукає бодай якогось знаку, що Син почув її монолог. І своєрідною кульмінацією стає образ хмарки, що лине до Матері у блакиті. Мінливі фігури-образи, – *«то ягнятко, то пташка»*, то профіль хлопця, що грає на сопілку, знову ведуть до кульмінаційного сплеску: *«Б'юся головою об стовбур дерева: Боже, допоможи мені побачити Сина! Ти ж є любов, Боже!!! Не скупися на радість для матері хоч коло Його портрета! У небі – знову та сама хмара з профілем молодого людини із задертим чубом і сопілкою в руках. Син мені грає на сопілці. (...) Мелодія сопілки невловна – так дрижить повітря від повіву вітру. Але вітру немає. Є мелодія, нечутна для інших»* [12, с. 19]. Мінливість, невловимість образу, імітація звуків створюють контраст до фізично акцентованого почуття.

Тимчасовою розв'язкою в цьому трагічному дійстві є вихід травмованої втратою психіки матері в оніричний простір: у сновидінні ще можуть зустрітися дві душі для остаточного прощання.

Травма робить тіло не важливим – воно стає в'язницею: *«Бо я існую так, ніби з мене то витікає, то назад повільно вливається життя. Ніби коло самого берега мене колише морська хвиля. Чи гоїдається піді мною земля під час дуже далекого землетрусу»* [12, с. 15]. Вербальне вираження травми фіксує глибину болю на рівні фізіологічному (*«альвеоли, що лопаються»*, *«кульова блискавка інфаркту»*, *«серце ненадовго також муміфікується»*, *«я живу з розірваними альвеолами легень, капіляри*

яких розлітаються на друзки, коли вже стільки часу намагаюся вдихнути і видихнути свій біль» [12, с. 12]. І хоча у вступній новелі питома вага фабульності незначна, потужна експресія – наче кардіограма пікових точок болю – стає рушійною силою сюжету. Наративна організація твору підпорядкована фіксації цих точок: коли серце завмирає, провалюється в безодню небуття і знову поривається до життя. Пам'ять тіла стає присутньою в «текстуальній» моделі світу. Світ новели сповнений знаків-символів, що промовляють. Так, домінантний в останньому фрагменті настроїв безпросвітної туги підкреслено образом неба, зтягнутого хмарами: *«Хмари обважніли дощовою водою. Вони незрушно нависають над землею, не розсуваючись і не рухаючись»* [12, с. 21]. Та кілька вітальних образів усе ж дають надію на зцілення: під лісом кує зозуля, до ніг жінки *«ластиться прибудний котик»*.

Сила любові, що допомагає прорватися крізь безпросвітність болю, трансформує індивідуальний травматичний досвід у пам'ять про всіх матерів, що пережили травму втрати, індивідуальне страждання виростає до величі страждань Богородиці. Так плакала колись під хрестом найвеличніша з Матерів. Проговорюючи, вихлюпуючи власний біль, авторка наративізує біль української Матері, тому закономірно, що її «шестикнижжя» присвячене темі травми саме материнської втрати.

Другий розділ твору – «Мама Веронця» – у композиції усього твору виконує роль зав'язки, а власне дія розгортається в наступній новелі – «Мама Михайлина». Ця новела про травму, що кровоточить упродовж багатьох десятиліть. Тобто, індивідуальна травма набуває змісту колективної, більше того – витісненої із колективної пам'яті, репресованої. Веронця – мати, що втратила сина в АТО. Біль молодшої стає пусковим механізмом, що ламає ту печать, за якою мама Михайлина замурувала горе від утрати єдиного сина, закатованого енкаведистами. Трагізм, безвихідь, вагота горя й фізичне його відлуння (материнське горе не лікує час!) увиразнюється й заключним акордом: стан Веронці – то стан зміненої свідомості, він ідентичний тому, в якому вона була, коли на подвір'я зайшов голова сілради повідомити про смерть її сина.

Хронотоп новели «Мама Михайлина» розширюється й охоплює, як вказує авторка на титульній сторінці, відтинок *«в часі між 1952 і 2015 роками»*. Світ твору – виразно полярний, однак це не тільки полюси життя і смерті: це ще й полюси світла й темряви, світу людського й демонічного, людяного й виродкового. Полярність виявляється в композиційних елементах, наративній стратегії, в лексичному забарвленні діалогів між офіцером-енкаведистом та матір'ю закатованого хлопця. Світло й темрява виявляються на лексичному рівні в контрасті брудної лайки московита, *«зіпрілого аж до смороду»* від знущань, якими катує Михайлину, і світлом неймовірно болючої ніжності, що тримає серце жінки на

цьому світі спогадами-спалахами підсвідомості про її пізнього одинака. Тому основним композиційним прийомом стає в новелі контраст.

Хронотоп твору змодельований для передачі фізичного відчуття болю як шлях на Голгофу, однак уже не сина, а матері: до того страшно-го місця, де побачить скалічене тіло свого одинака. Цей страдницький шлях займає у книзі усього дві сторінки, однак час, наповнений катуваннями й страхом побачити-таки свою дитину мертвою, страхом, що душить жінку фізично, як і руки її ката, так виразно матеріалізується, ніби лягає на плечі могильними брилами. Якась доля хвилини, коли мати дивиться на безпомічне тіло юнака, розгортається у цілу низку спогадів-спалахів. І цей плин спогадів сприймається уже як потік підсвідомого, у ньому – тепло любові, ніжності. Він протистоїть темряві, що ось-ось, здається, поглине всю землю. Брутальна лайка, фізична сила, застосовані офіцером, що вимагає, аби мати впізнала сина, викидають Михайлину з того рятівного світу. Катування фізичне, помножене на моральне, стає нестерпним – наростання фізичного страждання доведене до межі: *«Якби хто дав їй хоч крапельку водички... хоч одну сльозичку... лиш аби несолену... бо язик перекрив їй горло... розпухлий язик став упоперек горла, мов колода...»* [12, с. 44]. Не випадково авторка робить акцент на удушші, неможливості говорити. Цей стан на все життя увійде в її тіло, і тільки двічі – у лісі й на подвір'ї у Веронці – прорветься горловий спазм. Коли ж кат нагинає матір зовсім близько, так, що вона бачить, як із рани на тілі сина розпливається кров, Михайлина втрачає свідомість. Але кат не дає матері вмерти – йому потрібно, щоб жінка впізнала сина. Тоді він вигубить, вивезе в Сибір ціле село.

Наративна стратегія цього епізоду – контрастно двопланова: реалії страшного, чорного світу, в якому енкаведист добиває жінку, і світ рятівних спогадів-марень, куди втікає-провалюється психіка жінки. І тільки материнська любов дає їй силу кинути в обличчя ката: *«Не мій! Не мі-і-і-й!»*. Коли жінку відпустили, якась сила жене її напівпритомне тіло до лісу. Рефреном лунає її надсадний крик: *«Не мі-і-і-й!»*. І фізичний, і психічний стан матері, що божеволіє з болю, знаходить вираження в елементах поезії експресіонізму: *«Здається, то від її надсадного крику, що розриває голосові зв'язки і гортань, і легені, з верхів'я дерев падають старі пташині гнізда із задавленими яйцями, і розбиті на льоту, сипляться додолю жовтим смердючим дощем»* [12, с. 50]. Біль травми опредмечується в крикові, яким жінка наповнює ліс. Її крик рветься до неба, однак і небо зазнало жахливої трансформації: *«там, де має сяяти бездонна височінь, відбиваються якісь потворні привиди, (...) і всі – з обличчям її ката»* [12, с. 52].

Психічний і фізичний стан жінки передається прагненням стати малою аж настільки, щоб запастися в землю – її сухе, змучене тіло припадає до зіпрілого листа: *«Вона хоче запастися в землю і шукає в ній*

шпаринку, куди могла би вміститися разом зі своїм болем» [12, с. 55]. Однак «кардіограма» наративу знову дає сплеск: серце повертається до життя із шаленим болем. Використання трансформованого паралелізму, що стає метафорою, підкреслює її стан: *«Шепчуть сухі губи... та де там шепчуть – шелестять у шерхлий буковий листочок»* [12, с. 55]. Важливу роль у моделюванні композиції цього фрагменту також відіграє контраст: шепіт контрастує із криком у попередньому й у наступному фрагментах. Основним принципом побудови внутрішнього монологу-потoku свідомості героїні, завдяки чому відтворюється глибина переживання нею болю, стає також використання градації. Травма виривається, «виходить з мовчання» – від тихого шепоту-голосіння «мій...мій» – до схлипування-завивання: *«Отак би вме-е-рти... І щоб закопа-а-а-ли коло нього... Щоб укрила його собо-о-о-о-ю... зігріл-а-а-а...»*.

Коли стихає найгостріший біль, жінці здається, що серце завмерло в її грудях. Миттєво зринає спогад, що був страшним провіщенням – отак, як її серце, учора зупинився маятник у годинникові. Михайлина боялася того маятника, його цокання викликало у жінки жахливу асоціацію – *«гучно цокав годинник, як бувало цокала гадина, гріючись в теплому попелі в печі»* [12, 2023, с. 57]. Зауважимо, що символізм образів, метафори й порівняння, в яких закодоване відчуття лиха, виразно наповнюють текстуальну модель світу пам'яттю тіла.

У романі Марії Матіос фізіологічний стан глибокої травми часто передається метафорами й порівняннями (*«береться лід попід грудьми і ріже під колінами»*; *«аж хустка не витримує болю: падає під ноги»*; *«як устекла вовчиця»*; *«вона біжить, розтинаючи горло повітрям, мов шаблею»*, *«безпросвітна чорна пелена затягує очі і тягне донизу»*; сусід-яструбок *«безжально обтирає словами ніж об її серце»*, під ногами яструбка *«так гучно тріщить гілля, як хрускають поламані кістки»*; *«її крик розриває ліс, як гранатою»*). Як наголошує дослідниця С. Жигун, «процес метафоризації є частиною формування наративу про травму» [10, с. 58]. Саме ці художні засоби (метафора й порівняння) розкривають спонтанну тілесну експресію травмованого, розгортають смислову тканину вчинку.

У фінальному фрагменті новели «Мама Михайлина» важливе емоційно-смислове навантаження припадає на пестливі слова – так у спаленій, здається, вщент тяжким горем материнській душі тоненько обзивається ніжність: на тому місці, де був колись колгоспний скотомогильник, де зарили і її сина, *«покладе на землю, як горобчиків, мацюську склянку з водичкою, накриту кусником свіжого хлібчика. Може, заспокоюєна в небесах синова душка прилетить на це місце (...) обвіяти своїми крильцями маму, якщо люди і нелюди зробили так, що сирота мама не має де прихилитися до хреста на його могилі... та й хрест не має де*

звести... хіба що втомлену від ріпаку земельку потайки обтиче дрібними – в мізинний палець – хрестиками з дубового дерева» [12, с. 50].

Однак перформативність пам'яті, її соціальне структурування за умов довгої доби радянського мороку для таких, як мама Михайлина, була неможлива. Адже навіть просторовість пам'яті у тих умовах була табуйована – кати не залишали матерям могил для оплакування синів. Веронця має могилу сина, має де плакати, де поставити свічку. Михайлина ж іде на сільський цвинтар і ставить свічки лише на могилах молодих хлопців – *«дідам же свічок умисне ніколи не світить, (...) серед них (...) є не один такий, що колись давно край лісу слухав виття не одної осиротілої мамі-вовчиці»* [12, с. 60].

Фінальний «акорд» новели, із житим узагальненим образом «осиротілих мамів», звучить як відлуння того далекого пострілу, що продовжує звучати у материнських серцях – *«Вона – не прощає»*. Ця новела – і нагадування, і застереження. Пам'ять вимагає очищення. Травма – очищення і покаюння, того очищення, яке ще не пройшла наша земля. Дослідниця О. Пухонська, описуючи «культуру рани» в сучасній українській літературі, наголошує: *«Художній твір виконує функцію культурної терапії...»*, що, *«власне, і є чи не найдієвішим механізмом культури рани»* [14, с. 8].

Продовженням історії страдницької долі Матері уже в наші дні є новела «Мама Сидонія». З усіх п'ятьох творів, що складають «драму на шість дій», сюжет цього найбільш подієвий; фабула твору розгортається чітко в хронологічному порядку. В основі ж сюжету простежується модель «ходіння Богородиці по муках». Епічна розлогість перших частин твору вміщує розповідь про життя сільської медсестри Сидонії, її нелегкі будні, про те, як важко було жінці одній виховувати сина, про нещасливе синове кохання, що руйнує хлопцеві душу, штовхає лагідного й працьовитого Віталика до горілки. Та муки Сидонії тільки починаються: у 2014 її син вирушає добровольцем на Донбас.

Марія Матіос піднімає у творі низку актуальних для нашого сьогодення проблем: і ставлення держави до добровольців, і до матерів та рідних полеглих і зниклих безвісти, і до бійців із ПТРС. Її героїня оббиває пороги воєнкома, однак не може дізнатися більше, ніж «зник безвісти». І тільки звернення в поліцію дає результат: за якийсь час жінці приносять об'ємний конверт, в якому чимало сторінок із незрозумілими матері обрахунками, термінами. Однак серце Матері вже знає, що в тому конверті: *«Тримала нерозпечатаний конверт, як, мабуть, солдати тримають гранату з витягнутою чекою: боялася не те що зрушити з місця – дихнути»* [12, с. 131]. Новела має кілька кульмінаційних моментів, та цей епізод силою напруги стає центральною кульмінаційною вершиною: жінка, *«наче в невагомості»*, зсувається на підлогу. Опис психічного стану Сидонії «на межі» як велетенської гойдалки, фізичне відчуття нудоти, – свідомість не може сприйняти висновок експертизи про те, що «міто-

тип» кісток *«невстановленої чоловічої особи»* співпадає з її *«мітотипом»* – передає процес роздвоєння, деструкції свідомості: *«Букви ворушаться, як живі потвори»*. Бажання позбутися цього жаху спонукає жінку до спроби самогубства: *«Це був кінець усьому і кінець її життя. Тутель, з якого немає виходу і де відсутнє світло»* [12, с. 143].

Травма втрати тісно пов'язана з простором, з «структурованою соціально» (Коннертон) «пам'яттю тіла». Темі «просторовості пам'яті та її соціального структурування» присвячене дослідження П. Нора «Місця пам'яті». У романі Марії Матіос детально описане і одне з реальних «місць пам'яті» – кладовище з найбільшим похованням тимчасово невідізнаних загиблих учасників АТО. «Місце пам'яті», де панує не-пам'ять: *«Сотнями чорних птахів всілися (...) могили»*. *«І скільки не глянь – невідізнані... невідізнані... лише пронумеровані»*. Єдина пам'ять для них – *«розрослий кущ калини з кривавими ягодами»*. Традиційний образ-символ калини – пролітої крові, що ще в давні часи на нашій землі мав саме таке символічне наповнення, набуває під пером авторки нових конотацій: він палахкотить свічкою пам'яті. Рішення Сидонії не тривожити прах сина, залишити його серед таких, як і він – це також данина пам'яті померлих: він наче належить тій спільноті й посмертно. Натомість жінка з далекого буковинського села довгими вечорами й ночами вишиває рушники, щоб двічі на рік приїхати до синові могили і бодай так вшанувати тих, хто неопізнаний, до кого ніхто не приходить. Жінці здається, що тепло її рук переливається в шиття, відтак перейде з рушника на хрест, *«а з хреста іде в землю»* – аж до сина і до тих, кого не шукають. Її вишиття – це також мова, мати в такий спосіб виговорює свій біль і свою любов: невимовлені почуття стають на полотні барвистими квітами, орнаментом-символами, що дають вихід із травми.

Сидонія – Мама, що зуміла знайти силу жити для інших. Для тих, кому потрібна допомога: для п'яťох пацієнтів психлікарні із ПТРС, хто був під Ілловайськом, Мар'їнкою, Дебальцево. Вона стає для них також мамою, лікує їх травми, і таким чином заповнює власне серце любов'ю: *«Вона відчула себе одночасно їхнім сторожем, і таємним охоронцем, і сестрою-жалібницею, і мамою»* [12, с. 193]. Авторка стверджує: біль не проминає, але травма лікується. Любов'ю. І на згарищі проростає новий паросток.

Героїня новели «Мама Мамая» – жінка, яка ніколи фізично не ставала матір'ю, однак у ній жива та брость материнства, що, не реалізована в дитині, проситься у світ, аби стати матір'ю усього живого. Майже уся коротенька новела – то монолог старої Іленки із котом Мамаєм. «Людино», «хлопче», «шельмо» – у коротких «апеляціях» до kota жінка жартома картає його, що не хоче «їсти борщик», розказує сільські новини, тішиться ним.

В архітектоніці «драми на шість дій» (підкреслимо авторську дефініцію твору) «Пієта» становить заключний «акорд», створюючи разом із вступною новелою «Мама Марія» «дугу вольтової напруги» завдяки виразній алюзії до «Оплакування Христа» Мікеланджело Боунаротті. І звернення авторки до увічненої у мармурі постаті страждаючої Богоматері замикає коло високої напруги, трансформує її в Любов, відтак – у Вічність. Тут звучить заклик-засторога оберігати Матір, що зазнала травми втрати: *«Скорбота матері безмежна.../ Вона поза часом і осудом»*. Травма ця опредмечується знаком-маркером – *«траурна хустина»*. І наратив «Пієти» лунає як замовляння-захист: *«Ні шурхотом підшов / Ні диханням / Ні словом / Ні поглядом у спину»*. Травма прагне «вийти з мовчання» – прийом градації вдало передає напругу: *«Тоді мені хочеться на всі сторони світу / кричати / шепотіти / хрипіти»* [12, с. 282].

Авторка крізь безодню епох апелює до Вічного – материнської любові, що силою своєю спроможна здолати міцні лещата травми й посвятитися служінню ідеалу Добра.

У літературознавчій розвідці «Писати війну» дослідниця Ганна Улюра зауважує, що «...травма – це не тоді й не те, що спричиняє нам біль. Травма – це те, що з болем, який ми пережили, зробить потім наша свідомість, а згодом – наша пам'ять» [15, с. 13]. Кожна із героїнь твору Марії Матіос носить свою травму. Кожна живе із нею чи проживає її по-своєму. Травма – багатолика, але за цією маскою залишається єдина страшна сутність рани. І щоб загоїти рану, треба її «почути», «оплакати» й відпустити.

Висновки. Зроблений аналіз дає можливість констатувати: ідейно-образні та жанрово-композиційні рівні поетики твору Марії Матіос «Мами» підпорядковані розкриттю проблеми травми втрати, текстуалізації травми як пам'яті не тільки про злочини сьогодення, але й про за давнені рани, реалізації ідеї перепроживання «катастрофічного досвіду» як усієї нації, так і кожного травмованого. Наративна стратегія подолання репресивної дії травми, обрана авторкою, виявилась у жанрово-композиційній специфіці твору (наявність драматичного компоненту в побудові діалогів і монологів, тому за рівнем емоційної напруги ми вважаємо цей твір романом-драмою), тілесній експресії персонажів.

Метою розгорнути часопросторові рамки травми від життя окремого індивіда до часів травмованості цілих поколінь детермінована фрагментарність композиції твору. Цій функції підпорядковане й кільцеве обрамлення: перша новела (свого роду інтродукція), побудована за принципами композиції ліризованої прози, поєднуючись із заключним фрагментом – поезією у прозі, становить «вольтову дугу» високої емоційної напруги. Важливу роль у композиційній цілісності роману-драми, ідейно-тематичній єдності усіх його частин відіграє також і авторська присвята, мікрокомпозиція якої базується на градації.

Основним композиційним прийомом в романі, використаним авторкою для розкриття теми материнської втрати як у період визвольної боротьби УПА проти московських загарбників, так і в сучасній війні, розв'язаній проти України росією, є контраст, що виявляється в композиційних елементах, наративній стратегії, в лексичному забарвленні діалогів, часто – градації. Контраст є і основним принципом побудови внутрішнього монологу-потoku свідомості героїнь, завдяки чому відтворюється глибина переживання болю. Аналіз психологічного моделювання образної системи твору виявляє розкриття травми шляхом використання елементів поезики експресіонізму («Мама Михайлина»), оніризму («Мама Марія»), акцентування стану зміненої свідомості, удушся, контрасту крику й шепоту. Художній світ роману Марії Матіос сповнений і знаків-символів. Глибина травмованості передається також завдяки психологічно навантаженим метафорам і порівнянням, в яких закодоване відчуття лиха. Символізм таких образів-знаків виразно наповнює текстуальну модель світу в романі пам'яттю тіла, вони розкривають спонтанну тілесну експресію травмованого, розгортають смислову тканину вчинку.

Рецептивні горизонти художнього твору передбачають активну взаємодію з читачем: адже автор завжди на останніх сторінках, «відчужуючись» від тексту, у фінальному образі вибудованого ним світу пропонує читачеві діалог. «Піста», коротка фінальна частина твору Марії Матіос, – то замовляння-захист усіх матерів, що пережили травму втрати. То магічне слово, що з крику про біль трансформується у пам'ять.

Роман Марії Матіос – це «особливий тип свідчення» (Ш. Фелман) про злочини, вчинені проти українців у минулому столітті й сьогодні. І голос автора як «голос Іншого» долає безмовність травми, свідчить і «промовляє мовою, яка по завершенні жеврітиме на іншому березі травми» (К. Карут), навіть «на згарищах історії» вимагатиме справедливості. У романі М. Матіос виразно прочитується концепція провідної стратегії для літератури-свідчення, за якої автор заміщує своїм голосом голос Іншого – «Свідок несвідомо дає свідчення власним тілом» (Ш. Фелман). І «тіло автора», його голос стає «тілом і голосом Іншого» – у випадку твору Матіос – голосами й тілами Матерів, що зазнали жахливої травми втрати найдорожчого. Ця мова болю й катарсису «виразно жеврітиме» у сприйнятті тексту читачем, покоління якого успадкувало невитішені травми...

Піднявши у творі низку актуальних проблем (непокараність злочину проти борців УПА, ставлення держави і суспільства до добровольців, до матерів та рідних полеглих і зниклих безвісти в АТО, і до бійців із ПТРС), авторка проводить ідею необхідності осмислення історичних і сьогоденних «катастрофічних досвідів», долання травмованості як окремо взятої людини, так і всієї нації шляхом пізнання правди і служіння ідеї Добра.

До перспектив дослідження належить аналіз студії травми (зокрема колективної) в інших творах Марії Матіос.

Література

1. Arizti B. (2011). In *The Splintered Glass: Facets of Trauma in the Post-Colony and Beyond*. Amsterdam and New York: Rodopi.
2. Balaev Michelle. 2012. *The Nature of Trauma in American Novels*. Northwestern University Press.
3. Caruth C. *Literature in the Ashes of History*. – Baltimore: Johns Hopkins University Press, 2013. – 144 p.
4. Caruth C. *Unclaimed Experience: Trauma, Narrative and History*. – Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1996.
5. Durrant S. *Postcolonial Narrative and the Work of Mourning: J.M. Coetzee, Wilson Harris and Toni Morrison*. – Albany: SUNY, 2004. P. 1.
6. Felman S. *The Juridical Unconscious: Trials and Traumas in the Twentieth Century*. – Cambridge: Harvard University Press, 2002. – 272 p.
7. Felman Shoshana and Dori Laub. 1992. *Testimony: Crises of Witnessing in Literature, Psychoanalysis, and History*. New York: Routledge.
8. Visser Irene 2011, 'Trauma theory and postcolonial literary studies', *Journal of Postcolonial Writing*, vol. 47, no. 3, pp. 270-282.
9. Голобородько Я. Соціумний інтер'єр чи психологічний дизайн? (художні дилеми Марії Матос) / Я. Голобородько // Слово і час. – 2008. – №12. – С. 81-85.
10. Жигун С. (2023). «Ноїв ковчег» Галини Гордасевич: як метафора маркує травму. *Літературний процес: методологія, імена, тенденції. Збірник наукових праць (філологічні науки)*. №21, 2023. Київський університет імені Бориса Грінченка. С. 57.
11. Матіос М. (2023). *Мами. Драма на шість дій*. Видавництво «А-БА-БА-ГА-ЛА-МА-ГА». 283 с.
12. Матусяк А. (2020). Вийти з мовчання. Деколоніальні змагання української культури та літератури ХХІ століття з посттоталітарною травмою. А. Бондар (Пер.). Львів: Піраміда. 308 с.
13. Пухонська О. *Літературний вимір пам'яті: монографія*. Київ: Академвидав, 2018. 304 с.
14. Пухонська О. (2020). *Поза межами бою. Дискурс війни в сучасній літературі*. Брустури: Дискурс. 288 с.
15. Улюра Г. (2023). *Писати війну*. Київ: Темпора, 320 с.

GENRE AND COMPOSITIONAL FEATURES OF THE REPRESENTATION OF PHYSICAL AND MENTAL TRAUMA IN MARIA MATIOS' NOVEL "MOMS"

Nataliia Maftyn

Vasyl Stefanyk Carpathian National University;
76000, Ivano-Frankivsk, Shevchenko St., 57
e-mail: nataliia.maftyn@cnu.edu.ua

The article explores the latest work of the contemporary Ukrainian writer Maria Matios – «Moms». The objective of the study is to examine how, through narrative strategy realized in compositional mastery and in the specificity of artistic imagery of the work, the author transforms her own traumatic experience into the discovery of therapeutic possibilities.

To achieve the set purpose, the authors resorted to the methodology of trauma studies, developed in the works by P. Ricoeur, T. Bilchevsky, G. Agamben, D. La Capri, P. Sztompka, D. Alexander, H. Arendt, K. Erikson, K. Karut, and Sh. Felman. They also employed various interpretative methodologies, including psychoanalysis, hermeneutics, receptive aesthetics, interpretative, and structural approaches.

The work of the writer chosen for the study is distinguished by a special composition, a specific narrative structure due to the inclusion of the author's personal traumatic experience in the artistic fabric. «Moms» is a real «way of breaking the silence» (A. Matusiak) and a narrative practice of overcoming the repressive effects of trauma; it is notable for its emotional and figurative component, as well as for its genre specificity (the author's definition of «drama in six acts») and architectonics. The common theme here unites six separate parts, two of which form a circular frame and unfold according to the musical principle of lyrical prose composition. The plot is realized in the stories of five mothers, not only different in social status, time of trauma-loss, and openness of their inner world to the reader, but also united by the trauma of losing their dearest ones – their sons.

The specificity of the composition of the work lies primarily in the fact that each part of it – a separate short story – has its own structure of a completely independent, complete literary text, while the architectonics of the entire work is characterized by an orientation towards enhancing the emotional and figurative, lyricized component combined with the plot. Each of the short stories has its own time and space frame (while in «Mom Veronka» it is limited to one day, the chronotope of the short story «Mom Mykhailyna» covers the period «between 1952 to 2015»). Moreover, certain fragments of one novel have their own specific model of chronotope (the climactic episode in «Mom Mykhailyna» clearly resembles the «The Way to Calvary»; «Mom Sidonia» contains an allusion to the «Virgin's walk in agony»). The time-

space framework of the whole novel unfolds in the final chord via the allusion to Michelangelo's «Pietà» to the dimensions of eternity. The space of memory in Maria Matios's work is marked with «mnemonic marks»: the locus of the cemetery, the image of a candle, the White Dove, a viburnum bush, and towels on the crosses of unmarked graves.

The main compositional technique in the novel used by the author to reveal the theme of maternal loss both during the Ukrainian Insurgent Army's liberation struggle against the moscow invaders and in the current war waged against Ukraine by russia is contrast, which is manifested in compositional elements, narrative strategy, and the lexical coloring of dialogues. Contrast also serves as the main principle of developing the internal monologue-stream of consciousness of the protagonists, which reproduces the depth of the pain experience. The analysis of the psychological modeling of the work's figurative system reveals the disclosure of trauma through the use of elements of expressionist poetics («Mom Mykhailyna»), onirism («Mom Maria»), emphasizing the state of altered consciousness, suffocation, and the contrast between screaming and whispering. The artistic world of Maria Matios's novel is also full of speaking signs and symbols.

Keywords: Maria Matios, contemporary Ukrainian literature, trauma of maternal loss, narrative, artistic and imagery system, architectonics, metaphor, Drama novel «Moms», body expression, iconotropism.

УДК 821.161.2

DOI: 10.31471/2304-7402-2025-22(81)-83-89

**ФОЛЬКЛОРНО-МІФОЛОГІЧНА ПАРАДИГМА ЛІРИКИ
БОГДАНА-ІГОРЯ АНТОНИЧА****Оксана Залевська, Ольга Остапюк***Карпатський національний університет імені Василя Стефаника;**76000, м.Івано-Франківськ, вул. Шевченка, 57;**e-mail: oksana.zalevska@cnu.edu.ua,*

Мета. *Стаття присвячена фольклорним та міфологічним інтенціям у ліриці Богдана-Ігоря Антонича та інтерпретаційним з'ясуванням художньої позиції поета у контексті сучасного літературознавчого дискурсу. Окремий погляд звернено на трактування автором язичницьких та християнських мотивів й образів, у яких він набув власної світоглядної моделі буття, самобутнього поетичного вияву. Опираючись на цю парадигму, вдалося виокремити кілька провідних циклів у поезіях Богдана-Ігоря Антонича, зокрема проаналізовано взаємозв'язок природних об'єктів та людського середовища, відгомін міфопоетичних уявлень наших предків у ліриці письменника тощо. Через аналіз окремих поетичних текстів доведено важливість фольклорно-міфологічного підґрунтя у поетичній спадщині автора.*

Дослідницька методика. *Відповідно до тематики і проблематики у статті застосовано низку методів, які дають можливість висвітлити порушені питання, зокрема – культурно-історичний (художній твір в контексті взаємозв'язків із культурно-історичним тлом), герменевтичний (встановлення глибинних смислів та філософської проблематики художнього твору), біографічний (основні віхи життя та творчості автора), феноменологічний тощо.*

Результати дослідження. *У статті проаналізовано та узагальнено особливості фольклорно-міфологічного мислення Богдана-Ігоря Антонича на матеріалі його лірики, оприявлено основні риси впливу фольклору та міфології на творчість автора, здійснено багатоаспектний аналіз вибраних поезій письменника, крізь призму фольклорно-міфологічних засад його художнього мислення.*

Практичне значення результатів дослідження *полягає в тому, що вони можуть бути використані у подальшому вивченні творчості Богдана-Ігоря Антонича, а також у з'ясуванні особливостей розвитку української літератури першої половини ХХ століття.*

Ключові слова: *міфопоетика, архетипи, фольклор, художнє мислення, світоглядна парадигма, модерністська естетика, сакральний простір.*

Виклад основного матеріалу. Поетична спадщина Б.-І. Антонича, за спостереженнями дослідників, закорінена у надра рідної української землі, у її сакральні-міфологічне підґрунтя. Міфологія, народнопоетичні уявлення, фольклор становлять тривкий ментальний фундамент, що формує картину образів, мотивів, переконань, символів і визначає своєю чергою особливості поетичної моделі навколишнього світу, створеної автором. Він вдається до відтворення індивідуальної картини космогонії, у якій природа, людина та космос намагаються перебувати у стані первісної єдності. Це світ, де живе все – трава, дерево, камінь, де кожен елемент несе сакральний сенс і має душу.

Таке бачення має підтекст пантеїстичного характеру, а поезія у цьому ключі становить центр духовних і моральних переконань ліричного героя. Особлива модерність лірики Б.-І. Антонича, як вагової знакової системи, стала підґрунтям для творення універсального міфу, походження якого базується на основі переосмислених автором архетипів. Зокрема, у цьому ключі міркуємо про так званий феномен гармонії, суть якого полягає у догматично окресленій категорії буття конкретної особистості, у багатовимірності певних процесів, які укорінені у самому факті вселенського існування. Погоджуємося у цьому контексті з думкою Ж. Свірської, яка вважає, що «архетипні конструкції, котрі головним чином представлені в доробку Антонича як концентри символіко-образних підсистем, у цьому зрізі дослідження творчості продукують інтерес та мають вагоме значення в подальшій оцінці лірики, оскільки представляють не тільки і не стільки тематичне розмаїття сюжетів, тем, скільки відбивають специфіку філософсько-метафізичного коду, витвореного поетом на підвалинах першобразів» [9, с. 240–241].

Це можна простежити на основі поетичних моделювань Б.-І. Антонича, у ліриці якого кожен образ несе в собі специфічне міфопоетичне бачення. Зорі, Пісня, Земля, Ліс, Місяць, День, Перстень – усе це для поета є фундаментальними архетипами традиційного українського простору. Ці міфологічні константи превалюють, ураховуючи частотність та послідовність їхнього вживання в народнопоетичній творчості та корпусі української літературної думки. У творчості автора простежуємо масштабний масив значень і сенсів навколо центральних архетипних понять. Вони гармонійним чином вплетені у контекст образної структури конкретно українського і загальнолюдського рівнів і закодовані у специфічній манері.

У ліриці Б.-І. Антонича переважає активний, вітаїстичний, авторський синкретизм уявлень, який переходить на фольклорне обігрування наявних мотивів. На думку Ю. Клена, «Антонич стверджує, що в його поезії «горять, як ватра, забобони минулих віків», але образи фольклорної символіки стають у нього не просто матеріалом несподіваних метафор, а елементами власної концепції світу» [3, с. 272].

Світоглядні засади, що знайшли свій вияв у поезії Антонича, ґрунтувалися на традиції, оскільки поет знаходив індивідуальну філософію, занурюючись у давні епохи і знаходив там духовне оперття: *«І зашуміли враз: "Ще зірвемося". // Так загуділи колоски тугі, // бо вітер за чуби гнуздав луги // і торгав горді скирти за волосся. // Бо ж краще їм, як нидіти в млині, // як гинути від жорен тяготи, // щоб вихор їх розмів по далині, // щоби метіль розвіяла осіння. // О, хто не знає ще бажань втекти // з-під млинового сірих днів каміння»* [1, с. 45]. Колосся і поле, на якому воно зросло, мислиться для автора як сакральний непорушний простір. Власне, це пояснюється тим, що територія, на якій виростає і спіє хліб, вже сама по собі є священною. У цьому ключі виокремлюємо підтекстовий образ хліба, як джерела достатку.

З іншого боку оце невідкладне буяння та розквіт пов'язані з вітаїстичністю буття Б.-І. Антонича, прославлення життя, молодості, краси, але в той же час своєрідного притлумлення в собі відчуття туги за нездійсненими мріями та юнацькими бажаннями: *«Шумить життя журливе жовте жито, // подій хитає повні колоски. // Додолю вітер гне плоди важкі, // як спіє зерно людських мрій налите. // І провіщає синє неба сито // пшеницю діл крізь дрібні зірки. // Змагання, мов повою колоски, // оплотом обплели землі корито»* [1, с. 49]. І навіть швидкоплинність та стрімкість людського життя на асоціативному рівні в автора представлені як поле з повними колосками. Звідси і бачимо, як переосмислюються письменником звичні уявлення, набуваючи при цьому пантеїстичних язичницьких переконань. На це звернув увагу Б. Рубчак, який пропонує пов'язати появу язичницького архетипу в поетичному доробку Б.-І. Антонича зі зміною його світоглядного вектора: *«Особисте «я» поета в таку хвилину навернення до початків повинно відійти на план другого сприйняття: автор зобов'язаний самотеріалізуватися в природу і, певним чином, самооб'єктивізуватися у ній»* [8, с. 248].

Однак, внутрішнє «я» поета глибоко закорінене і у християнські наративи і пов'язане з ідеєю безсмертності людської душі, усвідомленням себе часткою великого природного цілого, закони якого є однаковими для всіх. Моментами здається, що ліричному героєві Б.-І. Антонича бракує тієї твердості віри, яка має можливість визволити від страждань і вагань: *«Є два світи: один круг нас, а другий // це ми; між ними вічна боротьба // лягає на життя клеймом напруги. // Чи ж не сильніші в грудях буревії, // як порожнечі дійсності клятьба? – Не знали, що гарніший світ від мрії»* [1, с. 58].

Важливим у світоглядній моделі світу поета є архетипний образ сонця – денного світила, що володіє функцією повернення до життя. Навіть квіти, котрі опинилися під кучугурами снігу, оживають від доторків сонця. Ця архетипна структура в Б.-І. Антонича має численні трансформаційні втілення: сонце може ходити в крисані, його можуть носити із

собою на плечах, запрягати до теліги, ховати у дзбанку, воно може плисти рікою тощо. Притому центральний образ-архетип представлений для реципієнта у багатовимірності власних втілень, знаків та символів, які поетапно вдаються до кристалізації синтетичного мисленнєвого концепту Сонця як центру не лише особного, а й загальнолюдського буття: *«Година сьома, ранок, // вертатися час додому. // Хліб житній на сніданок, // найліпший лік на втому. // День, сонце в повній силі // та неба синя таця. // Поволі плинуть хвилі; // звичайна, сіра праця. // Дня мовкнуть дитирамби, // ніч гасить сонця рожу. // Тепер на хвалу божу // складати прості ямби»* [1, с.98]. Архетип сонця у поданій ліричній строфі набуває рис пантеїстичного уявлення. Сонце представлене як божественна сутність, здатна контролювати людське життя і безконфліктно існувати у межах его ліричного героя.

З часом лірика поета еволюціонувала і ті образи, які здебільшого мали лише пряме анімалістичне трактування набули особливого сакрального відтінку. Автор все частіше прислухається до унікального голосу природи, який здатний оживлювати матерію. Це слово, на перший погляд, просте і таємне, однак воно і невимовне у фізичному плані, тотожне до тиші людського існування та особливої мови поезії: *«Широкий світ, від серця ширший // і ширший вітер на селі. // Не помістити в цьому вірші // ні зір, ні неба, ні землі. // Шляхи широкі у безкрає, // поїхав хлопцем я у світ. // Насправді, стриму час не має, // хоч важко це нам зрозуміть»* [1, с. 122]. Міфосвіт поезії Б.-І. Антонича спрямований на транслявання міфологічної символіки, що супроводжує його творчість ще з ранніх творів.

Перша його збірка «Привітання життя» регламентувала тісний зв'язок світогляду з давніми уявленнями та віруваннями нашого народу про космічну організацію, взаємобаланс усього живого на землі, про людину як невід'ємну частину природи. Витоки універсальної міфоісторії Б.-І. Антонича є у глибині давніх культурних епох, з-поміж яких автор особливо виокремлює слов'янську. Опираючись на теорію походження всіх народів Індії, письменник візуалізує індивідуальні бачення з приводу генези свого етносу: *«Мій прадід плив, бувало, на хребті кита, // три дні й три ночі проповідував глибинам. // Зелений велетень – вода тяжка й густа – // пророка колихала, наче мати сина. // Біблійна, довга борода – з ебену стяг – // являлась зорям сходу на букетах піни. // Долонь лілеї понад водами простяг, // благословляючи пливучих в даль дельфінів»* [1, с. 157].

Авторське міфотворення стосується і відомих християнських подій. Помітно, що письменник опрацьовував апокрифічні легенди, біблійні історії, що постають у колективній свідомості трансформованими, пристосованими до можливостей їхнього осмислення в загальному та локальному варіанті. Б.-І. Антонич творить індивідуальну історію про народження Ісуса Христа, переносючи ці події на Лемківщину, яка для нього була на

рівні Єрусалиму у плані сакрального осмислення. Біблійні образи часто піддавалися трансформаціям у вибраних поезіях Антонича, моментами вони були як символи вищого Божого прояву, інколи способом репрезентації власних поглядів: *«Скотилась ніч униз, мов плащ з плечей Христових, // з проколотого боку неба ляться світло. // Горюю ятряться ще рани з зір тернових, ізнизу мряка мис стоїти дня розквітлі. // Земля, немов народжена ні з чого вперше, // виточується з-поза гір хаосу мрячних. // Хрищу новим найменням кожен квіт найменший // і кожен убиваю назвою небачно»* [1, с. 161]. Так письменник окреслював свою творчу генеологію, не декларативним чином, а щирою ідентифікацією осердя ідейно-естетичного комплексу власної поезії. Це дає нам можливість розглядати поетичні твори Б.-І. Антонича в сюрреалістичному ключі, досліджувати вияв архетипів у його художньому просторі, аналізувати та осмислювати архетипно-символічні образи світового дерева, гори, української хати, води, землі – у мікроконтексті; осмислювати образ сакрального простору, зокрема мовимо про міфологічний аспект Лемківщини.

Ж. Свірска зазначає, що «поетичне «я» Антонича живе у трьох світах – світі пісні, світі молодості й світі ночі. Світи існують кожен зокрема й водночас у свідомості поета зведені воєдино. Натяк на цю єдність є у «Трьох перстенцях», де знаходимо квітчасту скриню з трьома перстнями в ній, що, як кожне сховище, служить тут, правдоподібно, символом творчої уяви або підсвідомості поета» [9, с. 245]. Розквіт природи, яка прокидається після тривалого сну, також має алюзійні натяки на творчість. Здебільшого спостерігаємо як вдало корелюють між собою небо і спалах блискавки на ньому або ж небо і дощ, який спонукає до буяння рослин: *«Йде дощ малин. Племена бджіл шаліють. Струни світла // поторгані. Приїхали посли з золотоморя. // Квартет долонь – два сьпугані акорди. Мряки мітли. // В червоній ягід дощ в'їжджає білий кінь. Про зорі // мовлять посли, та їхня мова нам незрозуміла. // Колись давно співала неня про золотоморе, // підводне царство, де ночує сонце в білих віллах // у злиті світла. Іде віз – колеса сьомизорі»* [9, с. 223].

Архетипні образи у поезіях Б.-І. Антонича відіграють одну із доволі важливих функцій: дерево – як космічна вісь і символ всесвітньої гармонії; сонце – як джерело життя та наповненої творчої енергії; земля – як мати, покровителька, на основі якої тримаються усі видозміни буття; дитя – як образ наївності та чистоти. Подані архетипи певним чином структурують авторський поетичний світ, наснажуючи тексти міфопоетичною глибиною та універсальністю. Через них письменник вдається до вибудовування власного міфу про людину та світ, де гармонія може досягатися шляхом повернення до природного органічного кореня.

Особливе місце у поезіях автора посідає українська фольклорна традиція, що втілена у піснях, символах календарно-обрядового циклу, мотивах про русалок, лісових духів, народних віруваннях та уявленнях

про Всесвіт. У ліриці Б.-І. Антонича ці елементи подаються для читача у вигляді поетичних структур, які поєднують архаїчне й модерністське. Власне, якраз ці універсалії роблять світ письменника доволі химерним і, врешті, модерним, оскільки поет не повертається до міфу як до завмерлої традиції, а творить її по-новому, зберігаючи при цьому власний спосіб ретрансляції індивідуальної правди про першовитоки світу.

Висновки. Фольклорно-міфологічна парадигма, використана в поезії Б.-І. Антонича, спрямована на те, щоб визнати межі поетичної циклічності: мотиви протистояння, оновлення, весняного пробудження, алгоритму руху сонця й життєвої сили, що схожа до ритму народного календаря. Така циклічність співвідноситься з космогонічними уявленнями та баченнями про вічне повернення та безперервний рух життя. Б.-І. Антонич акумуляє свою творчість на перетині міфології, християнської символіки і специфічної модерністської естетики. Таке поєднання створює унікальний художній світ, у якому слово стає посередником між видимим і невидимим, земним і надземним, буденним і сакральним. Таким чином, фольклорно-міфологічна парадигма у творчості письменника є необхідним каркасом, який задає характер його художньо-поетичного мислення: міфологічні образи формують структуру текстів, а фольклорні мотиви спрямовані на забезпечення зв'язку із національною традицією. Ліричний світ Антонича постає як гармонійний синтез архаїки й модерності, що творить особливу поетичну модель світу.

Література

1. Антонич Б. І. Повне зібрання творів. Передм. – Миколи Ільницького. Львів: Літопис, 2009. 968 с.
2. Ільницький М. Три формули мого осягнення Антонича. Львів: Центр гуманітарних досліджень; Київ: Смолоскип, 2011. 56 с.
3. Клен Ю. Слово живе й мертве. Вибрані твори. Дрогобич, 2003. 654 с.
4. Науменко Н. Природна образність лірики Богдана-Ігоря Антонича у перекладах англійською мовою. The 10th International scientific and practical conference “Scientific achievements of modern society” (May 27-29, 2020) Cognum Publishing House, Liverpool, United Kingdom. 2020. 1075 p. С. 737–745.
5. Неврлий М. Поет із серцем у руках. // Антонич Б.-І. Вибрані твори. Упорядник – Д. Ільницький. Київ : Смолоскип, 2012. С.693–708.
6. Павличко Д. Пісня про незнищенність матерії. // *Весни розспіваної князь. Слово про Антонича: статті, есе, спогади, листи, поезії*. Львів: Каменяр, 1989. С. 11–61.
7. Пономаренко О. Б. Національний міфосвіт поезії Б.-І. Антонича: аспект художнього образу-символу. Автореф. дисканд. філол. наук: 10.01.01. Київ, 2007. 30 с. URL: <https://mydisser.com/en/avtoref/view/mifosvit-poezii-b-i-antonicha-aspekt-hudozhnogo-obrazu-simvolu.html>

8. Рубчак Б. Поетичне бачення землі: три слов'янські варіанти. // *Весни розспіваної князь. Слово про Антонича*. Львів, 1989. С. 239–258.
9. Свірська Ж. Екзистенційне наповнення архетипів, оприявленних у творчості Богдана-Ігоря Антонича. *Філологічні студії*. Випуск 15, 2016. С. 236–249.

FOLKLORE-MYTHOLOGICAL PARADIGM OF BOHDAN-IHOR ANTONYCH'S LYRICS

Oksana Zalevska, Olga Ostapyuk

Vasyl Stefanyk Carpathian National University; 76000, Ivano-Frankivsk,
str. Shevchenko, 57; e-mail: oksana.zalevska@cnu.edu.ua

Purpose. The article is devoted to folklore and mythological searches in the lyrics of Bohdan-Ihor Antonych and attempts to interpret the author's positional narratives in the context of modern literary discourse. A separate look is paid to pagan and Christian interpretations, in which the author arrives at his own worldview model of being. Based on this paradigm, we managed to single out several leading blocks in the poetry of Bohdan-Ihor Antonych, in particular, the relationship between natural objects and the human environment, the echo of the mythopoetic ideas of our ancestors, etc. The importance of the folklore and mythological basis in the author's lyrical heritage is demonstrated through the analysis of individual poetic texts.

Research methodology. In accordance with the topic and issues, the article uses a number of methods that make it possible to highlight the issues raised, in particular, cultural-historical (a work of art in the context of relationships with the cultural-historical background), hermeneutic (establishing the deep meanings and philosophical issues of a work of art), biographical (the main milestones of the author's life and work), phenomenological, etc.

Research results. The article summarizes and analyzes the features of Bohdan-Ihor Antonych's folklore and mythological thinking based on the writer's lyrics, draws attention to the positional features of the influence on the author's work, complements and critically analyzes the basic content of the poems, in particular, we are talking about the folklore and mythological background, and carries out a multi-aspect analysis of the writer's selected poems.

The practical significance of the results of the scientific study lies in the fact that they can be used in the further study of the work of Bohdan-Ihor Antonych, in clarifying the features of the development of Ukrainian literature in the first half of the twentieth century.

Keywords: mythopoetics, cosmogonism, folklore, paganism, nature, worldview paradigm, sacred space.

МИХАЙЛО СТРЕЛЬБИЦЬКИЙ, ЯКИМ Я ЙОГО НЕ ЗНАВ**Євген Баран**

*Карпатський національний університет імені Василя Стефаника;
76000, м. Івано-Франківськ, вул. Шевченка, 57;
e-mail: evgen.baran@pnu.edu.ua*

Михайло Стрельбицький (1949-2018) – чоловік дивний і химерний. Літературознавець, критик, поет, викладач української літератури. Вперше про нього я краєм вуха чув влітку 1978, коли поступав в Одеський університет, планував на українську філологію, подав документи на історичний (там черга була менша), в результаті не пройшов за конкурсом і рік пропрацював у рідному колгоспі «Прогрес». Отож, в Одесі абітурієнти чи вже й студенти хвалили двох молодих викладачів літератури Панченка і Стрельбицького. Обидвох я пізнав уже наприкінці 90-х.

Зі Стрельбицьким ми познайомилися напевне через Івана Іова і Петра Сороку. Деталей не пригадую. Одначе, вже з 2001 або 2002 ми періодично листувалися до 2010 року. Усіх листів не знайшов. В лютому 2007 разом зі Степаном Процюком нас запросив у Вінницю Віктор Мельник, де ми мали зустріч в обласній бібліотеці, тоді чи Тімірязєва. На цю зустріч прийшов Михайло Стрельбицький зі своїм студент з технічного університету Дмитром Штофелем. У Вінниці Стрельбицький жив і працював з 1980 року. Ми навіть знимкувалися, можливо, у Дмитра ця знімка збереглася.

У Стрельбицького, який в технічному університеті ще вів літстудію «Імпульс» (?), було там троє улюбленців – Оксана Барбак, Сергій Білохатнюк, Дмитро Штофель. Пан Михайло допоміг їм видати перші збірки й написав до них передмови. Я рецензував ці збірочки, а потім навіть написав компліментарний матеріал про «вінницький феномен». Феномен не відбувся, і всі молоді неофіти пропали. Тобто, вони десь є і живуть, але з літератури випали попри підтримку учителя. Казав Антон Морговський, що в літературі замало одного таланту, потрібний характер.

Книжки свої Михайло Стрельбицький присилав регулярно. Я не зовсім сприймав його поетичні візії. Критиком Стрельбицький був перфектним, ще 1985 року, ставши лауреатом премії імені Олександра Білецького, яку присуджували за кращу критичну книжку року (до слова, Володимир Панченко став лауреатом цієї премії 1998, а я 1999 року). Найкраща з його поетичних книжок «Під небом Коновалюка» (2001-

2010, у 3-х кн.), в якій Михайло Стрельбицький подав свої поетичні враження від картин художника Федора Коновалюка (1897-1984).

Листів Стрельбицького до мене знайшлося поки що аж 7. Період листування 2002-2003 роки. Є листи без дат, вони, напевне, пізніших років, 2005-2007. Говоримо про літературу, про Василя Фащенка (1929-1999), його вчителя, якого я опосередковано знав, бо Фащенко був членом спеціалізованої вченої ради в Інституті літератури ім. Т.Г.Шевченка НАН України й був на моєму захисті восени 1994 року. Я навіть написав короткі враження про Фащенка, які Стрельбицький опублікував в одеській газеті «Думська площа», здається.

Словом, Михайло Стрельбицький був чоловіком літературоцентризмом аж до фанатизму. Звичайно, талановитим і химерним. Помер він якось тихо, залишивши Вінницю, поховали його у рідному селі Майдан-Вербецький Летичівського району на Хмельниччині. Тож подаємо публікацію листів Михайла Стрельбицького до критика і літературознавця Євгена Барана.

Ключові слова: М. Стрельбицький, листування, Є. Баран, розвиток сучасного українського літпроцесу.

1.

Моє шанування, Євгене Михайловичу!

Ая: не мав від Вас відповіді на лист №3, надсилаю книжку для Вас. Фащенка, то... нате! – «Відкопана книга»...

Може, знадобиться до рубрики «Прощаючи вік ХХ»?.. А чи в іншу яку газету?.. На ювілей 60-ліття УПА зважаючи...

А можливо, й видавця якого, там, в Івано-Франківську, знаєте, який би... снів перспективою видати «Відкопану...»? Все може ж бути?.. Я би в тім разі працю продовжив – розширив та поглибив...

Отаке Вам завдаю, а й не знаю: чи не хворієте, бува? Або що. Бо ж все-таки невідповідь Ваша на листа так затяглася, що й П. Сороці не снилось...

Про В. Фащенка: чи не напишете про нього якщо не сторінку-другу, то бодай абзац-другий? На кшталт, як ото про Л. Новиченка. Мені б і фрагмент з Вашого спецкурсу згодився. Річ у тім, що взявся я в одеській «Думській площі» вести щомісячну «євросторінку» під назвою «Кафедра Фащенка»...

З вітанням – М. Стрельбицький

5 жовтня 2002 рік

P.S. О, ще таке: якщо дасте електронну адресу, на яку б можна (?) «Відкопану книгу...» Вам надіслати, то відгукніться з тою адресою на таку вінницьку: kivc@vstu.vinnica.ua, Багдасар'яну – для Стрельбицького.

Р.Р.С Хочу вірити, що в Івано-Франківську вшанування 60-ліття не завершиться 14.10... І нарешті: понадіявся на «Довідник НСПУ», але... чи не застаріла адреса в нім? Десь-бо запорпавсь той конверт давній з Вашою зворотною...

2.

Ранку доброго, пане Євгене!

То оце ж я все оце-о збирав. А ще й мріяв долучити одну найтяжчу, наймаруднішу, найгіркішу мою віршарську брошуренцію завбільшки майже з «Небо Коновалюкове», яку підготував, але яка ніяк поки не бачить світа. Ну, та дасть Бог, побачить – надішлю.

«Анкета» наша з Вами, певне, могла б бути просторішою – вочевидь, сплехував щодо запитань. Та й питання №2 я формулював в один бік, Ви формулювали в дещо інший. Себто я у дієслові «поєднуєте» мав на увазі, про Фащенка лекція була лабораторією для авторства, авторство, критика – «збором нектару» для студят. То, може, й повернемось до цих моментів вже у Вашім досвіді десь за рік? (у 2004-у – 75-ліття В. В.).

Статейка моя «Фундатор практичного літературознавства» в газеті вийшла, щоправда, обсцентовою, а – бувши виголошеною на меморіальній конференції 2000 р.! – не увійшла до збірки «Матеріалів»... Ревно ставляться до мене чільні філфаківські «правонаступники В. Ф.».

Вкладаю ксерокопію листа В. В. до мене, писаного за 5 місяців до його смерті. Уявіть собі: знаючи діагноз (рак легенів), переживши інсульт, професор, який уже ледве виходить на 3-й поверх, турбується проблемами студентського до нього ставлення, компліментарно перебільшує значення мого скромного допису про нього в багатотиражці ОДУ. Можливо, для Вашого спецкурсу про критику і критиків 70-80-х і такий лист стане бодай дрібкою – як тепер кажуть – «родзинкою»? Якись інші матеріали про «літ. крит. школу В. Ф.», «одеську школу к-ки» спецкурсанти за певного бажання могли б знайти і на сторінках «ЛУ» (зокрема, В. Брюховецький писав, інтерв'ю брав), либонь, років середини та 2-ї половини 70-х.

А є хоч трохи «ідеалізму» у філфаківців Прикарпатського? Бо я тут, серед «квазітехнярів» Вінниці «не раз сльозами омочу» недалекоглядний відхід з одного все-таки не найгірших філфаків...

«Армія Пресвятої Покрови» у «Перевалі» (дякуючи Вам!) надихає мене... спробувати продовжити думати у тім напрямці. В ... я, певне, ще не зовсім лепсько пояснив. А думаю, що, по-перше, спробую продовжити, «виповнити» частину власне воєнну, затим – подати на матеріалі споминів про моральну війну УПівців у ГУЛАГ. Отже, якщо би Вам трапили до рук якісь яскраві тексти мемуарні, наприклад, з місцевої преси – будь ласка, надсилайте. А можливо, Ваші студенти записують щось подібне для «фольклорної практики»? Не повірите, але навіть мої першокурсники, викопуючи т. зв. компілярну творчу роботу під девізом

«Пам'ять родини – пам'ять України», дещо цікавого понаписують, бува. Щоправда, не про УПА...

Та й отак-о! «Гальчевського» вкладамо аж 3 шт. Мо', справді надається якому Вашому підшефному, наприклад, для курсової? Я, в ОДУ будучи, любив подібні «дрібні» теми для курсових: одному – стиль, іншому – жанр, ще комусь – сюжет, композицію, героя... й – на! маєш «круглий стіл курсовиків».

Доброго Вам здоров'я, незлого літа!

З вітанням — М. Стрельбицький

25 червня 2003 рік

3.

Моє шанування, Євгене Михайловичу!

Хотів, було, дочекатись свого 2-го (!) тому «Неба Коновалюкового», щоб уже разом надіслати, та – ба! – бариться том, а «Місячник» катастрофічне таке: роздаровується, розхапується, випрошується: і що ото «господском языке»!

У м. Хмельницькому 10 жовтня Вас не було. На жаль. Зате я, нарешті, таки доїхав – у «школі» моїй мої «вроки» тут замінивши. Було дещо провінційно, та й, окрім, власне, конфіденційного засідання, я нічого не бачив – майнув у свій Личаківський район тієї ж Хмельницької області, а все-таки якісь Іовські імпульси, здається, мене досягли. Й аж навіть... у згадуванні 2-м томику «Коновалюкіани» встигли дешицу зазначитись...

З вітанням – М. Стрельбицький

8 листопада 2003 рік

4.

Моє шанування, Євгене Михайловичу!

Винуватий: десь-бо хтось украв у мене той слічний реферат...

І писав я оце'о...

З пам'яти, прізвище дис-ки й формулювання теми у журналі «Науковий світ» уточнивши...

Втім, дисертантку можна й втішити: мовляв, який все ж пам'ятний реферат сочинила!

Зауважень-запитань зацікавлених у мене під час прочитання було немало. Та вже з ним!

Про стилістичні огріхи не згадую, хоча, як на мене, їх дешица там мається. Особливо – у російськомовній анотації. Зокрема «філософія «сучка», либонь, московське вухо різатиме...

А поза тим – праця глибока. З чим вітаю вас та й аспірантку.

Славного Новоріччя, щасливого Нового Року!

З повагою – М. Стрельбицький

15 грудня [без вказівки року]

5.

Доброго ранку, здоров'ячка, Євгене Михайловичу!

Дякую, з цікавістю, а й не без остраху, «глянувся» в люстерко Вашого відгуку.

Два-три абзаци по-баранівськи охопні, зичливі. Хоч бери та й надихайсь тутка мені й надалі ту «московщизну» дожити?..

Щоправда, геть незвично мені самому на себе позитив редакціям пропонувати. Та й авторитету в тих редакціях превеликого не маю. Хіба що у газеті «Вінниччина» шанс буде. Однак перед тим, як нести, чи не уточнити б унизу першої сторінки, що все таки той нескромний автор ... «твердить, що свою книгу він написав російською, а не валуєвською мовою?» Тобто так, як воно й у «Місячнику». Ге ж?

Звісно, добре би Вам і собі (зі свого, як кажуть, боку) відгука якійсь редакції запропонувати.

Стосовно понять «Валуєвський культурний простір», «Валуєвська Зона», то я тут маю на увазі, власне, Україну – історичну Малоросію. Кажу про те скрізь і тому, либонь, не завжди точно, не завжди вповні. У публіцистичних статтях порівнюю із Зоною Чорнобильською та просто-ром, напалмом випаленим.

Взагалі «Місячнику» я уявляв ліпшої долі. Просив, приміром, «Просвіту» – особисто полковника П. М. Мовчана! – про перевидання... Ще когось – про передрук окремих віршів... А от Ю. Цекова («Науковий світ») не просив. Тим часом саме Цеков у № 1/2004 «Місячника» й «ви-святив». Щоправда, утявши одеську адресацію вірша про Катерину II та доліпивши епіграфом до іншого вірша слова Л. Толстого...

Вкладаю до конверта дещо з нових «московськомовних» своїх ля-ментів.

З вітанням – М. Стрельбицький
31 грудня [без вказівки року]

6.

Моє шанування, Євгене Михайловичу!

Справді цікаві кадри куєте. Так кувати!

А цей... обшійбок Д. Штофель... хоч прислав Вам той наш «Ім-пульс» зо фрагментами вибраними Вашої статті?

Ставши аспірантом (каф. медичного апаратобудування), пан Дмит-рик дещо відбивається від рук...

Та й експлуатує його «шеф» по-енгельгардівськи, ая!

З вітанням – М. Стрельбицький
без дати

До листа додано посилання на сайт університетських новин: <http://www.impuls.vstu.vinnica.ua>

7.

Моє шанування, Євгене Михайловичу!

Ая: спішу встигнути з листом, заки хвиля відпусткова нас не накрила. А й чого спішу? Тільки того й задля того, щоби Ключекову версію нібито недостатнього дбання В. В. Фаценка про «одеську школу» спробувати у Вас похитнути. Григорій Дмитрович бачив тоте здебільшу збоку: як не з Фрунзівки, то з Кіровограду. Окрім того, сам п. Ключек, вочевидь, натура більше діяльна й «пробивна», отож судить за своїми мірками прагматичними.

Яко навчитель Фаценко був незрівнянно гречний, терпеливий. Самопосвята – таким словом з лексику Олжича (!), певне, можна те навчительство означити. «Прав пелюшки наших опусів, курсових, дипломних» – десь, либонь, свого часу ця моя фраза й на шпальти пройшла. Забезпечити виучеників квартирами в Одесі (!)? Так, у тім він не був особливо ... Ото тільки й «гріха». А ми (принаймні більшість) за гріх те не мали. Хоча якісь дрібні «бунти» (літературознавчі) були, либонь, і в мене, і в Панченка, та й у Б. Дерев'янка (судячи з його «Дневников»). Хоча у Дерев'янка, дещо старшого од нас, то була радше «втома дружби», пізніше – деякі ідейні розходження...

До чого веду? Ви, звісно, вже здогадались. За принципом «Хто про що, а він про Наливайка», знову правитиму, доправлятимусь якогось матеріалу бодай від Ваших спецкурсників про В. В. – критика для рубрики «Кафедра Фаценка».

Хоча... Коли у новім «Кур'єрі Кривбасу» читав ваші гіркі зізнання, що й франківські філфаківці не читають, серце кров'ю обливалося. Невже? Невже – всі? Поголовно? Франківські-і-і?

В. В. (бачте!) колись нам на практичних та гурткових заняттях влаштовував години, сказати б, лабораторного читання: розкрийте Кобзар на стор. ... Прочитайте... Як зрозуміли? Що побачили?... Так, а тепер зверніть увагу на слово (порівняння чи рядок) – прочитайте ще раз...

Невже – гай-гай! – ?

Переходячи на персону Стрельбицького-викладача, то тут довелося би багато сліз пролити... Згаявши 11 років на «тв. роботі», не написавши Нудьгу №2*, опинившись в політехнічному... на яку таку свою «школу» я об'єктивно можу претендувати? Є нині трійко (!) цікавих студійців, але що з них буде? Чи не заважаю я їм зосередитись на справах потрібніших, власне, професійних?..

Невже в «Місячнику» я знову провалив – не довів до пуття, не вигранував концепцію Валуєвської Зони – В. Культпросторову? Здається, на жаль, майже так. А ставив же на меті так довести, настільки вияскравити, щоб надалі – от хоч би й яка-небудь – «Просвіта» (наприклад) могла номінації запроваджувати: тріумфатор ВКП, експлуататор ВКП, па-

разитувальник ВКП... Й навіть – мо? – «сталкер ВКП» (отак для нас із Вами!).

Щасного літа, тепла космічного й душевного!

М. Стрельбицький

*сиріч – докторську

Р. С. Дякую за ксерокопію та О. Гордона. Шкода лишень, що у ксерокопії покреслили ото початок рецензії на О. Гордона: початок інтригує!

MYKHAILO STRELBYTSKYI, AS I DID NOT KNOW HIM

Yevhen Baran

Vasyl Stefanyk Carpathian National University;
76000, m. Ivano-Frankivsk, str. Shevchenko, 57;
e-mail: evgen.baran@pnu.edu.ua

Mykhailo Strelbytskyi (1949-2018) – is a strange and whimsical man. Literary critic, critic, poet, teacher of Ukrainian literature. For the first time, I heard about him by the edge of my ear in the summer of 1978, when I entered Odessa University, planned for Ukrainian philology, submitted documents for historical studies (there was a shorter queue), as a result, I did not pass the competition and worked for a year in my native collective farm «Progress». So, in Odesa, applicants or even students praised two young teachers of literature, Panchenko and Strelbytskyi. I recognized both of them already at the end of the 90s.

We probably met Strelbytskyi through Ivan Iov and Peter Soroka. I don't remember the details. However, since 2001 or 2002, we corresponded periodically until 2010. I did not find all the letters. In February 2007, together with Stepan Protsyuk, we were invited to Vinnytsia by Viktor Melnyk, where we had a meeting in the regional library, then Timiryazev. Mykhailo Strelbytskyi came to this meeting with his technical university student Dmytro Shtofel. Strelbytskyi lived and worked in Vinnytsia since 1980. We even took a picture, maybe Dmytro kept this picture.

Strelbytskyi, who still ran the «Impuls» (?) summer studio at the technical university, had three favorites – Oksana Barbak, Serhiy Bilokhatniuk, Dmytro Shtofel. Mr. Mykhailo helped them publish the first collections and wrote prefaces to them. I reviewed these collections and then even wrote a complimentary material about the «Vinnytsia phenomenon». The phenomenon did not occur, and all the young neophytes disappeared. That is, they are somewhere and live, but they fell out of literature despite the teacher's support. Anton Morgovskyi said that one talent is not enough in literature, character is needed.

Mykhailo Strelbytskyi sent his books regularly. I didn't quite accept his poetic visions. Strelbytskyi was a critic, as early as 1985, becoming a laureate of the Oleksandr Biletskyi Prize, which was awarded for the best critical book of the year (by the way, Volodymyr Panchenko became a laureate of this prize in 1998, and I in 1999). The best of his poetry books «Under the Sky Konovalyuk» (2001-2010, in 3 books), in which Mykhailo Strelbytskyi presented his poetic impressions of the paintings of the artist Fedir Konovalyuk (1897-1984).

So far, as many as 7 letters from Strelbytskyi have been found to me. Correspondence period 2002-2003. There are letters without dates, they are probably from later years, 2005-2007. We are talking about literature, about Vasyl Fashchenko (1929-1999), his teacher, whom I indirectly knew, because Fashchenko was a member of the specialized academic council at the Institute of Literature named after T. G. Shevchenko of the National Academy of Sciences of Ukraine and was at my defense in the fall of 1994. I even wrote short impressions about Fashchenko, which Strelbytskyi published in the Odesa newspaper «Dumska ploshcha», it seems.

In short, Mykhailo Strelbytskyi was a literary-centric man up to fanaticism. Of course, talented and whimsical. He died quietly, leaving Vinnytsia, and was buried in his native village of Maidan-Verbetskyi, Letychiv district, Khmelnytskyi region. Therefore, we submit the publication of Mykhailo Strelbytskyi's letters to the critic and literary critic Yevhen Baran.

Keywords: *M. Strelbytskyi, correspondence, Ye. Baran, development of the modern Ukrainian literature process.*

УДК 808.1:82-992:791.229.2С.Яблонська
DOI: 10.31471/2304-7402-2025-22(81)-98-105

ПОДОРОЖНЄ ПИСЬМО СОФІЇ ЯБЛОНСЬКОЇ: МІЖ ДОКУМЕНТАЛЬНІСТЮ ТА ХУДОЖНІСТЮ

Соломія Хороб

*Карпатський національний університет імені Василя Стефаника;
вул. Шевченка, 57 Івано-Франківськ, 76015, Україна;
e-mail: solomiia.khorob@cnu.edu.ua*

У статті досліджено специфіку жанру травелогу у творчості Софії Яблонської. Доведено, що документальні спостереження авторки поєднуються з художніми прийомами й емоційною образністю. Метою статті є аналіз специфіки жанру травелогу у творчості Софії Яблонської, зокрема, встановлення та обґрунтування того, як саме документальні спостереження авторки інтегруються з художніми прийомами методології дослідження. Використано порівняльно-історичний і культурологічний методи, метод інтерпретації та герменевтичний аналіз. Наукова новизна одержаних результатів полягає в обґрунтуванні синтезу документального та художнього як стилетворчої домінанти у травелозі Софії Яблонської.

Ключові слова: *травелог, подорожнє письмо, документальність, кінематографізм.*

В українській літературі є певна категорія письменників, яких називають – «поверненими», тобто такими, які повернулися в культурний дискурс тільки після здобуття незалежності України, з 90-х років ХХ століття. Адже впродовж періоду існування радянського союзу, такі художники слова були заборонені або спеціально «забуті» через різні, насамперед ідеологічні причини. Серед цих письменників є і Софія Яблонська (1907-1971), унікальна модерна особистість не тільки для України, але й для Європи початку ХХ століття. Незважаючи на популярність та неабиякий резонанс, що її репортажі та оповідання набули в західноукраїнській пресі у 30-х роках, саме її еміграція, емансипація, культ подорожей та надто екзотичний світогляд мандрівниці не могли підтримуватися у «закритому суспільстві». Тому згодом Софія Яблонська тривалий час була, по суті, незнаною в Україні та й аж ніяк не вписувалася до жодного культурного дискурсу. Однак таке пізнє повернення до українського читача (у період української незалежності) дало змогу по-іншому оцінити її творчість. У контексті постколоніальних, феміністичних та подорожніх студій (travel writing studies) (що активізувалися з 1970 ро-

ків, тобто уже після її смерті мандрівниці) став особливо помітний масштаб її постаті, модерність її мислення та унікальність травелогів.

Софія Яблонська – це письменниця, мандрівниця, фотографиня, журналістка та кінодокументалістка, яка самостійно здійснила навколосвітню подорож у 30-х роках ХХ століття. До багатовекторності її діяльності додається специфіка національної та культурної приналежності, адже, ідентифікуючи себе українкою, багато чого у її діяльності зреалізувалося, власне, завдяки переїзду до Франції і подальшого впливу тамтешнього середовища на неї та її творчість. Загалом постійна зміна місця проживання та полікультурність оточення супроводжувала її все життя. Культ мандрів (найчастіше повністю бажаний, а інколи вимушений, необхідний) був невід’ємною частиною її життя та творчої діяльності.

Ще за життя Софії Яблонської її творчістю зачитувалися, писали відгуки, рецензували вихід окремих книг, брали інтерв’ю в основному в 30-х рр. – Михайло Рудницький («займався не лише текстами романів, а й попередньою промоцією творів, рецензуванням видань, назвами книг та обкладинками, поєднуючи функції редактора та рекламного агента») [1, с. 9]. Жан Арден, Лідія Бурачинська, Дарія Віконська, Ірина Вільде, Микола Гнатишак, Святослав Гординський, Олесь Дніпровський, Лев Нигрицький (Григорій Лужницький), Оксана Рудченко, Антін Скільський, Юрій Стефанік та ін.

Творчість Софії Яблонської, по суті, тільки в останні десятиліття почали ґрунтовно досліджувати в сучасній Україні через перевидання її травелогів та увагу до фотографічної спадщини. Хоча Марта Калитовська ще 1971 року написала в журналі «Сучасність» статтю-спомин про загибелі в автокатастрофі авторку, а в 1972, 1973 та 1981 рр. вийшли її ж переклади творів Яблонської французькою мовою. Однак аж із початку ХХІ століття в основному з’являються наукові статті про мандрівницю. Чи не першими дослідженнями були статті Федора Погребенника (1990) та Ярослава Поліщука (2006). Ґрунтовні матеріали про особистість Яблонської належать також Василеві Габору, який, окрім публікації літературного доробку авторки, упорядкував її мемуари, листування, інтерв’ю, новели, а також рецензії на її публікації у західноукраїнській пресі 30-х рр. ХХ ст. із добротною передмовою. У контексті західноукраїнської мемуарної прози осмислює її твори дослідниця Марія Федунь. У 2018 році реалізувався арт-проект «ТЕУРА. Софія Яблонська», частиною якого було перевидання її травелогів. Передмову до них писала відома українська письменниця Оксана Забужко з промовистою назвою «Кілька уроків від Софії Яблонської. Мистецтво втечі». Дослідниця Олена Гелета всеохопно аналізує твори мандрівниці в контексті модерної літератури.

Результати її подорожей реалізувалися у трьох аспектах: кінодокументальному, фотографічному та літературному. Уся її подорожня творчість зібрана у декількох книгах травелогів – «Чар Марокко» (1932), «З

країни рису та опію» (1936), «Далекі обрії» (1939), а також у мемуарах «Книга про батька», збірці оповідань «Дві ваги – дві міри» та листуваннях («Листи з Парижа», «Листи з Китаю»). Складність жанрового означення її подорожніх творів полягає в тому, що впродовж 1930-х років в українській пресі публікувалися то її репортажі, то оповідання, то новели, однак саме травелог з позиції сьогодення найвиразніше відповідає формальному і змістовому наповненню її текстів.

Проте саме як фотограф та кінооператор Софія Яблонська їде у тривалу мандрівку, в якій спочатку має конкретне завдання – зафіксувати життя місцевого населення у французьких колоніях. Але паралельно вона надсилає репортажі, нариси чи оповідання до західноукраїнської періодичної преси («Жіноча доля», «Нова хата», «Нова зоря», «Жінка», «Назустріч», «Новий час», «Світ молоді», «Дзвони», «Діло» тощо). Такі обставини створюють незвичну й оригінальну «оптику» у художньому конструюванні подорожей, адже потрібно було поєднувати декілька способів фіксування інформації про нову культуру та країну. Саме тому дослідники відзначають, що найунікальніше у її творчості є те, що і літературне, і візуальне потрібно сприймати «як цілість: зображення й тексти в неї внутрішньо переплітаються [...], ілюструючи й коментуючи себе навзаєм» [3, с. 78]. «Така сила вражіння, захоплення, несподіванок, таке багатство і гарячість кольорів і форм, що замість виводити слово по слові на папері, хотілося б сфотографувати те все відразу і післати вам знимку», – буде зазначати Софія Яблонська у своєму тексті про мандрівку до Мароккеш – «Чар Марокко» [12, с. 278-279].

Жанр травелогу вимагає максимально точно описувати події та місця, які автор відвідує. Софія Яблонська при докладному (майже документальному) фіксуванні навколишньої реальності використовує прийоми і принципи імпресіоністичного стилю – орієнтацію на звуки, форми, запахи та кольори, персоніфікацію явищ природи, фрагментарну композицію та акцентує на враженні. «П'яна від вражіння, сильного запаху спітнілих тіл, печеної баранини, лою, помаранч, крику, танців, муринської та арабської музики я вернулася з арабської площі розваг» [12, с. 276]. У іншому травелозі про Китай Софія Яблонська опиняється на площі, де має відбутися смертельна екзекучія. Але мандрівниця не може витримати цієї сцени: «Я не бачила, як він упав, зате бачила це по реакції юрби. По вистрілі, мовби по гromі, всі обличчя роз'яснилися – зникла їх напружена увага та зацікавлення. Це був кінець!» [9, с. 210]

Окрім цього, в її травелогах додаються прийоми кінематографізму, адже часто авторка фокусує свій погляд так, як робив би це фотоапарат. Очевидно, що використання прийому «прихованої камери» у репортажах Софії Яблонської, насамперед у книзі «З країни рижу та опію», було зумовлене панічним страхом місцевого населення перед новими апаратами. Адже «хто його знає, що ховається в тій зачиненій коробці?! Мо-

же, сам чарівник, злий дух або й «білий диявол!» [9, с. 84] Тому мандрівниця винаймає приміщення, з якого таємно знімає «життя» однієї вулиці Юньнану. В результаті, вона отримала справді неоцінні фото щоденного життя у Китаї, весільну та похоронну процесії, а також змогу зафілювати «здивовані, захоплені, розсміяні» обличчя китайців, які зблизька підходили до вітрин її приміщення.

Автор у жанрі травелога відіграє певною мірою роль посередника, передавача унікальних знань між новою країною та своєю, рідною, тому «головне те, що він сприймає чужинця з позиції своєї власної культури» [13, с. 101]. Часто такого роду тексти формуються на протиставленні двох понять – «ми» і «вони». Такий досвід повинен бути зрозумілим реципієнтам насамперед з власної країни, тому будь-які алюзії чи порівняння у травелогах мають мати певний спільний соціокультурний контекст для прочитання. Тому життєвий бекграунд авторів важливий при аналізі саме їх подорожніх текстів.

У травелогах Софії Яблонської це – фактично базова та унікальна риса, однак не з подвійного, а радше потрійною контекстуальністю, такий собі «культурний трикутник». Як доводить дослідниця Олена Галета, її твори знаходяться «на перетині західної (імперської) культури, яку вона представляла, працюючи у французькій кінокомпанії; неєвропейських культур, які вона описує у своїх подорожніх нотатках; та української культури, що належить до європейської традиції, але залишалася бездержавною у міжвоєнний період». [14]. У першому травелозі «Чар Мароко» добре простежується ця риса: Софія Яблонська – представниця по суті колонізованої української культури вивчає іншу колонізовану африканську культуру, однак працює і живе у Франції, яка є колонізатором тих земель. Такі парадоксальні обставини спонукали, звісно, до певних переваг (офіційні дозволи та документація), так і до недоліків (вороже ставлення) у спілкуванні з місцевим населенням. Перше сприйняття і подальше ставлення до мандрівниці у цій країні – як до європейки-французької («Це жінка їхня (...) З-за моря» [12, с. 325], яка зверхньо дивиться на місцеві традиції як на щось не цивілізоване, не розвинуте, весь час підкреслюючи свою вищість. Суб'єктивні спостереження авторки за французами, які їй трапляються у цій подорожі, якраз і підтверджують цю стереотипну поведінку: «Цей француз почуває себе повним власником Марока і поводить з арабами, мов з невільниками. Мені соромно за його різкий тон голосу, за його самовпевненість та нечулість...» [12, с. 292]. Однак згодом через спілкування, вчинки та ставлення до місцевого населення, вона проявляється зовсім по-іншому, нетипово: Софія Яблонська сама розуміє становище, в якому опинилися араби, бо має український досвід поневолення вдома.

Такий погляд на чужі культури – без колоніальної оптики, без зверхньої позиції «вищої», розвиненішої культури щодо «нижчої», не

цивілізованої – був нетиповим для подорожніх творів початку минулого століття. Тому всі її подорожі позначені відсутністю будь-яких культурних стереотипів, але інколи, коли така позиція все ж з'являється, вона іронізує над собою: «Щойно пізніше я зрозуміла, наскільки мій осуд був поверхневим, скажу: чисто романтично-туристичним» [9, с. 113]. З історії травелогів можна виокремити ще й іншу закономірність (на початок XX століття, як мінімум), що саме представники колишніх імперських, колонізаторських народів могли подорожувати до «екзотичних» країн – британці, французи, німці та ін. Однак представників саме поневоленої, бездержавної нації на позиції автора-дослідника (ще й жінки) нової культури було вкрай мало.

Ось чому Яблонська по-своєму вписує Україну в світовий контекст. Адже вона не тільки пише про це у своїх текстах, але й розповідає про свою культуру в подорожах: «Ці всі пояснення я знаю краще як молитву, бо частенько трапляється мені повторювати їх французам та іншим чужинцям, що нічого не знають про наше існування» [12, с. 303]. Відчувши спорідненість між двома поневоленими народами, герої її травелогів починають довіряти їй, що суттєво відображається на інформації, яку отримує авторка з подорожі.

Такий спільний контекст дозволяє Софії Яблонській, описуючи історію певного колонізованого народу, доречно розмірковувати і над становищем України. У другому травелозі «З країни рижу та опію» авторка додає значно більше і глибше інформації про історію, політику та менталітет нової та іншої країни – Китаю, окремих його народів. З усіх його міст Софія Яблонська обирає провінцію Юньнан, адже туди ще не встиг добратися «європейський дух чи якась там інша цивілізація» [9, с. 60]. Заглиблюючись в історію Далекого Сходу, у причини войовничості, специфіку боротьби між племенами та колонізаційні процеси, вона поєднує історію України і Китаю початку XX століття. Роздумуючи над політичною апатією етнічної групи лоло (більшість мешканців описуваної провінції), фіксує двоїстість свого сприйняття щодо них. Адже, з одного боку, зрозуміло, що Китай не віддасть Юньнан, «Польща – нам Галичини, Москва – України, але, з другого боку, зовсім нормально, що Україна хоче бути вільною (...). Наша пасивність була б доказом браку підстав до нашої незалежності (...). Ось чому мені так важко було зрозуміти пасивність деяких азійських народів» [9, с. 62].

У всіх подорожніх творах Софія Яблонська часто акцентує, що вона не туристка, яка поверхово розглядає зовнішні вияви нової країни, а мандрівниця, яка прагне заглибитися у чужий контекст, збагнути його суть. Типові «білі» туристи («мов вівці зі своїм провідником» [12, с. 338]) викликають у неї цілковите роздратування: «ну, чи можна ж це стерпіти? В мене була охота засунути їй на сам ніс цього капелюха, скликати арабів і зробити їм із неї видовище» [12, с. 339]. Вона спеціально виби-

рас нетуристичні маршрути, місця проживання чи об'єкти для фотографій. Це важливий аспект, адже у травелогах зазвичай відведене місце підтвердженню або спростуванню певним стереотипам, що побутують щодо тих чи тих країн, цивілізацій. Однак Софія Яблонська в основному не відштовхується від такого роду тверджень, а намагається без зверхності, яка притаманна «білій» людині з Європи, а з щирим захопленням та повагою зрозуміти нову (іншу) культуру: («Я почувала себе мов чотирилітній дітвак, що дивується раз-у-раз і ставить запити без кінця. «Чому це? Чому так?» [12, с. 304].

Вона не формує ніяких попередніх очікувань, але й не ідеалізує побачене. У мандрівці по Китаю Софія Яблонська спостерігає сцену смертної кари злочинця, коли люди збираються на площі і байдуже спостерігають за цим процесом. Знайомі китайці пояснюють їй суть такого дійства і чому це норма у їхньому суспільстві, однак вона констатує, що не може цього осягнути, це два різні світи: «А навіть якби мені вдалося збагнути їх світ відчуження, то це ще не значить, що я могла б погодитися з ним (...). Звідки ж така прогалина між нашими поглядами, відчуженнями, способом життя? [9, с. 207].

Упродовж усіх своїх подорожей вона фіксує моменти, коли європейці насаджували свій світогляд: «Першу річ, що заклали тут європейці, були каварні та публічні доми; потім вони позабирали в арабів усі будинки у центрі міста, споганили їх деревляними меблями, на стінах понамальовували написи: «Готель Модерн», «Готель Централь», а потім узялися за використання арабського багатства. Болить мене нужда арабів, їх зламані гордості, їх упадок і неміч» [12, с. 280]. Перебуваючи у Новій Зеландії у пошуках маорі, вона знайомиться з екскурсоводкою, яка сама належить до цього корінного населення, але трагедія її в тому, що вона нічого не пам'ятає про свої традиції, мову чи навіть родину і говорить завченими фразами з англійської школи.

Хоча Софія Яблонська не має об'єктивних причин відчувати тягар «білої» людини, але ж сприймає себе як частину європейського контексту, тому в розмові з китайцем сумно констатує наслідки впливу на чужу цивілізацію як власну відповідальність.

Власне, сама Софія Яблонська весь час бунтує і змінює будь-які стереотипні уявлення про себе, свою професію, свою національну ідентичність чи свою стать. Вона має досвід подвійно маргіналізованої авторки, яка належить до маргінальної культури і до маргінальної статі. Тобто вона весь час мусить доводити своє право на існування і реалізацію – як українка і як жінка-авторка. Однак у подорожах такий досвід їй допомагає, наприклад, оглянути гарем – «Вперше сьогодні радію, що родилася жінкою, бо європейським мужчинам ще ніколи не траплялося оглядати неприступних таємниць гарему» [12, с. 298].

Таким чином, травелоги Софії Яблонської є унікальним явищем не тільки для української літератури, але й досить незвичним для міжвоєнної Європи. Для інтерпретації її творчості потрібно враховувати різноманітні контексти – культурний, колоніальний, гендерний тощо.

Література

1. Беницький А., Гоменюк В. Передмова. *Яблонська С. З країни рижу та опію: роман*. Київ: Родовід, 2018. С.7-16.
2. Габор В. «...чи існують іще десь на світі райські острови...» (Народження зорі Софії Яблонської на сторінках галицької преси 20–40-х рр. ХХ ст.). *Яблонська С. Листи з Парижа. Листи з Китаю: подорожні нариси, новели, оповідання, есеї, інтерв'ю*. Львів, 2018. С. 9–15.
3. Забужко О. Мистецтво втечі. Планета полин. Вибрані есеї. Київ: Видавничий дім «Комора», 2020. 384с.
4. Калитовська М. Софія Яблонська: подорожник і людина. *Сучасність*. 1971. Ч. 5 (125). С. 51-59.
5. Погребенник Ф. Софія Яблонська: “Чар Марокко” та інші перлини. *Всесвіт*. № 3. 1990. С. 151.
6. Поліщук Я. Далекі обрії Софії Яблонської / *Всесвіт*. 2006. № 11/12. С. 187–191.
7. Федунь М. Поетика подорожніх творів Софії Яблонської. *Мова і культура*. 2013. Вип. 16. Т. 4. С. 344-349. [URL:http://nbuv.gov.ua/UJRN/Mik_2013_16_4_59](http://nbuv.gov.ua/UJRN/Mik_2013_16_4_59) (30.03.2025).
8. Яблонська С. Далекі обрії: роман / упоряд.: А. Беницький, В. Гоменюк. Київ: Родовід, 2018. 336 с.
9. Яблонська С. З країни рижу та опію: роман /упор А. Беницький, В.Гоменюк. Київ: Родовід, 2018. 240 с.
10. Яблонська С. Листи з Парижа. Листи з Китаю: Подорожні нариси, новели, оповідання, есеї, інтерв'ю. Львів: ЛА «Піраміда». 2018. 347 с.
11. Яблонська С. Теура / передм. Оксани Забужко. Київ: Родовід, 2018. 232 с.
12. Яблонська С. Чар Марока. *Шалені авторки. Мала проза українських письменниць*. Київ, 2023. С. 271–347.
13. Goyet F. Short Stories and the Travelogue. Open Book Publishers, 2014. Pp. 101-114. URL: www.jstor.org/stable/j.ctt5vjtn.11.
14. Haleta O. Instead of a Novel: Sophia Yablonska's Travelogues in the History of Modern Ukrainian Literature. *Aspasia : The International Yearbook of Central, Eastern and Southeastern European Women's and Gender History*. 2020. No. 14. <https://www.berghahnjournals.com/view/journals/aspasia/14/1/asp140107.xml>

**SOFIA YABLONSKA'S TRAVEL LETTER: BETWEEN
DOCUMENTARY AND ART****Solomiya Khorob**

Vasyl Stefanyk Carpathian National University;
57 Shevchenko Street, Ivano-Frankivsk, 76015, Ukraine;
e-mail: solomiia.khorob@cnu.edu.ua

This article examines the specifics of the travelogue genre in Sofia Yablonska's work. It demonstrates that the author's documentary observations are combined with artistic techniques and emotional imagery. The purpose of the article is to conduct a analysis of the specifics of the travelogue genre in the works of Sofia Yablonska, in particular, to establish and substantiate how the author's documentary observations are integrated with artistic techniques. The comparative-historical method, cultural studies method, interpretation method, and hermeneutic analysis were used. The scientific novelty of the results obtained lies in the substantiation of the synthesis of the documentary and artistic as a stylistic dominant in Sofia Yablonska's travelo.

Keywords: travelogue, travel writing, documentary, cinematography.

УДК 82(091): 821.161.2

DOI: 10.31471/2304-7402-2025-22(81)-106-115

ДО ІСТОРІЇ ДІЯЛЬНОСТІ ВИДАВНИЦТВА «РЕКОРД» МИКОЛИ КОВАЛЮКА

Микола Васильчук

*Коломийський навчально-науковий інститут
Карпатського національного університету імені Василя Стефаника;
м. Коломия, вул. Миколи Лисенка, 8;
e-mail: mykolavasylychuk@ukr.net*

У статті розглянуто діяльність коломийського видавця міжвоєнної доби Миколи Ковалюка. Це перше дослідження, в якому висвітлено роботу створеного ним видавництва «Рекорд», окреслено тематику і репертуар видань, проаналізовано видавничу політику. Автор статті для аналізу використовує рекламні матеріали, які розглядає як автохарактеристику видавця. Окреслено тематичні обшири основних книжкових серій видавництва «Рекорд» і періодичних видань Миколи Ковалюка. Розкрито значення одного з видань «Рекорду» – словника інішомовних слів Олекси Скалозуба.

Ключові слова: *видавництво, книга, друкарня, періодика, часопис, книжковий блок, палітурки, тиснення, шрифт, «Рекорд», книжкова серія, «Бібліотека “Пролом”», «Бібліотечка “Ріжноманітність”», «Бібліотека аматорського театру».*

Постановка проблеми. В історії українського видавничого процесу XIX–XX ст. місто Коломия посідає одне з ключових місць. За нашими дослідженнями, тут від 1864 і до 2000 року діяли 33 друкарні, які виготовляли україномовну друковану продукцію. Друкарні були базою для видання періодики і книжок; діяли численні видавництва [4]. Одне з них – видавництво «Рекорд» Миколи Ковалюка.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Спеціального дослідження про діяльність видавництва «Рекорд» досі не існувало, як немає хоч якоїсь біографічної довідки про видавця. Тому доводиться відтворювати історію діяльності видавництва «Рекорд» Миколи Ковалюка за скупими матеріалами бібліографічного і пресознавчого характеру. Зокрема перші відомості про Миколу Ковалюка і його видавництво подано у статтях Анатолія Курдидика та Б.Р. (Богдана Романенчука), вміщених у збірнику споминів про недавнє минуле «Коломия і Коломийщина» (Філадельфія, 1988) [1; 7]. Автор цієї статті подав окремі відомості у своїх книжках «Письменство на Коломийщині» (1993) [2], «Українська видавнича справа в Коломій» [4]. Дослідник Іван Монолатій оприлюднив

бібліографію коломийських друків у праці «Друковане слово в Коломійі» (1993) [8], де є інформація про книги видавництва Миколи Ковалюка. Дослідники Мирослав Романюк і Марія Галушко в історико-бібліографічному дослідженні «Українські часописи Коломійі» (1996) [9] подали відомості про періодичні видання Миколи Ковалюка. Окремим джерелом інформації є оригінальні видання, здійснені Миколою Ковалюком, а також рекламні матеріали, вміщені видавництвом на останніх сторінках книжок.

Постановка мети. Метою цієї статті є розкрити історію діяльності видавництва «Рекорд» Миколи Ковалюка в Коломійі, показати розуміння видавцем нагальних проблем виховання нації в умовах чужої за-йманщини.

Виклад основного матеріалу. У міжвоєнну добу українці Галичини виявляли ініціативу у сфері культурної та приватної економічної діяльності. Виникали різноманітні фірми, підприємства, кооперативи. Поставали книжкові видавництва, редакції газет і журналів. Траплялося, що такі видавництва не залишали по собі багато видань і були короткочасними, інші ж навпаки – виявлялися успішнішими.

Микола Ковалюк – видавець, засновник видавництва «Рекорд» у Коломійі. Його «видавництво діяло при вулиці Словацького, ч. 5, та намагалось подати на читацький ринок книжки різноманітного змісту, від сценічних творів для сільських аматорських театрів до поважніших і постійної вартості публікацій» [1, с. 323]. Створене 1923 року, видавництво випускало книги різноманітного змісту і спрямування. Видавництво «Рекорд» проіснувало 12 років (до 1935). Тут виходили позасерійні та серійні видання. Зокрема, книжкові серії «Бібліотека "Пролом"» (відомо 11 випусків) [10, с. 53], «Бібліотечка "Різноманітність"» (16 випусків) [4, с. 104], «Бібліотека аматорського театру» [10, с. 53].

Про завдання і засади діяльності видавництва «Рекорд» можемо судити з його реклами. Зокрема у статті «Закладайте гуртки самоосвіти!» видавництво наголошує на величезному значенні освіти у розвитку і становленні нації: «Найбільше користі приносить гроші, вкладений в самоосвіту. Могутність і багатство пануючих народів західного континенту – це наслідки систематичного і послідовного вкладання певних ошадностей в книжку і самообразование. Знання це неоцінений скарб» [11, с. 477]. У цьому тексті приділено важливого значення самодисципліні, свідомості власної відповідальності кожного не лише за власний добробут, а й за майбутнє народу: «Тому, хто легковажить самоосвіту, хто з байдужности або лінивства теряє дорогий час на пустяки, місто читати, той поповняє тяжкий злочин, не тільки супроти себе самого, але також супроти грядучих поколінь і цілого народу» [11, с. 477]. Автор закликає: «виповідаймо безпощадну війну темноті і безпросвіттю, та

остерігаймо перед небезпекою других, яка грозить внаслідок нашої байдужности відносно цієї справи» [11, с. 477].

Видавництво «Рекорд» вело продуману діяльність з чітко окресленою ціновою політикою. Зокрема, воно пропонувало для читалень, кооператив, самоосвітніх гуртків і приватних осіб або окремі свої видання, або цілі бібліотечки, вартістю щомісячної оплати не менш як 5 польських злотих [11, с. 478]. Проводило консультативну роботу, допомагало мало освіченим читачам підібрати необхідну літературу: «На поради інтересованих даємо фахові поради в справі закладання бібліотек через наших представників на місцях» [11, с. 478].

Дослідник Анатоль Курдик назвав Миколу Ковалюка «рухливим», маючи на увазі ту ритмічність, з якою діяло його видавництво «Рекорд» [7, с. 323]. Задумане як підприємство, яке активно взаємодіє з читачами, видавництво «Рекорд» тримало зацікавлених осіб у постійній напрузі, формувало у них певні смаки та інтереси. Все це досягалося за постійного контакту з читачами явними і майбутніми, планомірного випуску серійних видань, поставлених на конвеєрну основу. Цьому сприяли чіткі графіки виходу чергових книжкових випусків, прив'язані до календаря. Отримання передоплати за чергові видання спонукало видавця без зволікань поставляти читачам обіцяну поліграфічну продукцію.

Видавець (видавництво) залишив нам кілька самохарактеристик, які допомагають проникнути у механізм діяльності видавництва: «Бібліотечка "Ріжноманітність"», як це вже сама назва вказує, має зміст дійсно ріжноманітного, містить: оповідання, повісті, поради практичного характеру, наукові та господарські розвідки і т.д. Одним словом, все те, що нам бракує з різних ділянок знання. Поодинокий випуск появляється чотири рази в місяць і коштує 30 сот.» [6, с. 34].

Тут діяла, на зразок інших європейських видавництв, система тарифів, знижок, заохочень, спрямованих на те, аби залучити до читання і придбання продукції видавництва найріжноманітніші верстви читачів: «Передплата на цілий рік виносить 14 зол., на піврік 7.50, а чвертьрік 3.90 зл. Передплата мусить бути виплачена з гори. Річні і піврічні передплатники одержують, крім пренумерованих книжочок, премії вартости 4 зл. річні а 2 зл. піврічні» [6, с. 34].

Микола Ковалюк добре розумів значення не лише економічного боку своєї діяльності, а й суспільний резонанс і виховну роль книги: «Отця бібліотека надається найкраще до поглиблення національної свідомости і поширення знання серед широких верств, бо є дешева, цікава і популярна, то є понятна й для не виробленого читача. Тому обов'язком кожного свідомого українця є старатися, щоби книжочки цієї бібліотеки найшлися не тільки в читальні, але в кожного хто тільки грамотний» [6, с. 34].

Тісну співпрацю видавництво «Рекорд» мало з письменником Андрієм Чайковським, який у 1919–1935 роках жив і працював у Коломиї. 1933 року видавництво рекламувало опубліковані ним твори Андрія Чайковського: «В кожній читальні, в публичній чи приватній бібліотеці не повинно бракнути повістей і оповідань Андрія Чайковського» [6, с. 36]. В іншому місці видавництво зазначило: «Всі історичні повісті і оповідання А. Чайковського маємо на складі» [11, с. 480]. Перелік книжок цього автора, виданих «Рекордом»: «Четверта заповідь», «Олюнька», «Аристократ», «За чужі гріхи», «В чужім гнізді», «До слави», «На уходах». Деякі книги були в двох частинах, звідси і різниця у цінах, які варіювалися від 3,50 до 7 злотих. Видавництво вело чіткі розрахунки, послугоувалось готівковими і безготівковими переказами: «При замовленню всіх повістей платимо самі порто. Нашеkonto П.К.О 153-933» [6, с. 36].

Видавництво «Рекорд» використовувало поліграфічні можливості Коломиї і співпрацювало з різними коломийськими друкарнями. У друкарні «СО-ВА» надруковано книжку спогадів Зенона Стефаніва «Від Слов'янська до Тухолі» (1933) з переднім словом Андрія Чайковського, а також книжку самого Миколи Ковалюка «Комунізм чи капіталізм» (1935) [4, с. 204]. Видання серії «Ріжноманітність» друкували у Михайла Бойчука («З друкарні М. Бойчука в Коломиї, Собіського 48. 21.3.1933–46–3000» [6, с. 2]) і Шимона Тайхера («З друкарні Сімона Тайхера в Коломиї, Пілсудського ч. 23. 27.III. 1933–471–3000» [5, с. 2]). З реквізитів можемо судити про тиражі видань із серії «Бібліотека "Ріжноманітність"». Їх друкували порівняно великим накладом – 3000 примірників. Зрозуміло, що такий тираж не був призначений лише для Коломиї, а мав ширше поле для реалізації.

Інші видання «Бібліотеки "Ріжноманітність"» (станом на 1933 рік), вказані в рекламі за назвами: «Утрачені діти», «Хто душий», «Чорний козак», «Щасливе відкриття», «Недовішений опришок», «Історія трьох голодранців», «Живий небіщик», «Чорний двір», «Вірний аж до смерти», «Горе й пімста жінки», «Історія кравця й горбача», «Морський опришок або Таємнича скринка», «Заборонені двері», «Загадочне душогубство» [6, с. 33]. За іншими джерелами встановлено авторство деяких творів «Бібліотеки "Ріжноманітність"»: «Загадочне душогубство» та «Чорний козак» авторства В. Лялюка, «Недовішений опришок» і «Морський опришок або Таємнича скринка» В. Вишенського [10], «Історію кравця й горбача» написав В. Александрович [8, с. 4].

Можна згрупувати видання Миколи Ковалюка за певними тематичними напрямками. Оскільки ціла низка видань не мають датування, можемо припустити, що він починав з видання т.зв. «пожиточних» книжок, тобто, книжок господарського і медичного профілю (Григоренко. Ветеринарний зільник. Коломия: Рекорд; Григоренко. Підручник лікування звірят. Коломия. Рекорд; Демидецький В. д-р. Найновіша методика при-

родного лікування) [8, с. 5]. Книжка В. Демидецького була великого обсягу (824 с.) і коштувала аж 32 злотих.

З великоформатних і коштовних видавничих проєктів Миколи Ковалюка було видання «Першої Української Практичної Кухні» Ольги Франко. Сам видавець так рекомендував читачам своє видання: «Сторін 500, великого формату, багато ілюстрована з кольоровими таблицями. Оправлена в полотно із золотими відтисками. Є це книга, якої до тепер у нас не було. Ця книга повинна знаходитись у кожної української господині. Ціна значно знижена, передше зол. 27,50, тепер 18 зол. Оправлена в картон тільки 15 зол.» [11, с.478].

Окремо стоять видання з «Бібліотеки аматорського театру» [10, с. 53]. У цій серії Микола Ковалюк опублікував добрий десяток книг. Це сучасні оригінальні твори, переклади та інсценізації європейської класики. Зокрема, такі видання, що з'явилися з позначкою «Коломия: Рекорд»: Біссон. Несамовите кохання. Комедія; Данко О. Новітні чорти. Швець Жердка. Комедія; Лесь Крутий комуністом. Комедія; Енглъ Е., Горст Д. Геть з мужчинами; Костів М. Там, де воля кривавим потом зацвіла. Драма; М.Б. Сорочинський ярмарок. Оперета; Мольер Ж. Чудодійний лікар. Комедія; Скалозуб О. Сотниківна. П'єса на 2 дії (1932), Скалозуб О. Любов на розказ (1935); Скалозуб О. Нечиста сила (1935); Франко П. Марко Спотикайло; Ярославич. Антипко. Комедія; Ярославич. Павуки. Комедія; Ярославич. Чортеня. Комедія.

Видавництво у 1933 році рекламувало нові видання для аматорських гуртків: збірку комедій Аркадія Данка, а також історичну п'єсу Богдана Лепкого «Сотниківна» в інсценізації Олекси Скалозуба, драму М. Костіва «Там де воля кровавим» [12, с. 479]. Знаковою подією була публікація 1933 року видавництвом «Рекорд» «Словника чужомовних слів, виразів і приповідок, що вживаються в українській мові» Олекси Скалозуба. Слова іншомовного походження спочатку потрапляли в українські тексти у формі запозичень, написаних латинською, грецькою, німецькою та іншими мовами. Вони набували української транслітерації, отримували право громадянства і врешті часто відмінювалися вже на взірць українських слів. Однак, усе це не було належним чином упорядковано, хоч використання іншомовних слів на письмі намагалися вносити автори різноманітних видань правописного характеру, які пропонували власне розуміння цього питання або орієнтувалися на правописні норми радянської України.

Для людей, які мали гімназійну освіту, знали давньогрецьку, латинську і німецьку мови, в Галичині іншомовні слова не становили якоїсь особливої проблеми щодо їх розуміння. Однак у міжвоєнний період постала потреба в таких словниках, позаяк виросло нове покоління українців, яке мало ширшу потребу в доступі до знань. Стало зрозуміло, що в умовах польського панування, обмежень у доступі до вищої освіти (зга-

дати хоча б заборони початку 1920-х років, що призвели до створення Українського таємного університету тощо), виникла невідкладна потреба саморозвитку молоді. Цьому було підпорядковано цілу низку заходів з боку українців Галичини, які попри відсутність власної держави намагалися хоча б щось зробити в цьому напрямку.

«Словник чужомовних слів, виразів і приповідок, що вживаються в українській мові» Олекси Скалозуба містить близько 1.350 слів основної частини і 800 іншомовних термінів. За таким принципом укладають і сучасні словники іншомовних слів. Це видання Олекси Скалозуба Анатоль Курдидик називає однією з вартісних і рідкісних нині книжок, видрукованих Миколою Ковалюком [7, с. 323].

Видавці розуміли, що нове видання має не надто великий обсяг, тому й не вмістило всіх іншомовних слів, які можуть трапитися у житті. Разом з тим цей словник багато в чому був повнішим від тих, які існували досі. В анотації до видання зазначалося: «Бажанням видавництва було розширити, доповнити існуючі словники. Деякі з них пристосовані до потреб одної частини нашого народу. А це в сучасну хвилину, коли життя творить нові поняття загальні для всіх, не дає можливості користати з одного словника» [11, с. 3]. Також видавці зазначають, що орієнтуються на сучасні їм норми правопису: «Крім того, приходиться звернути увагу і на правопис. [...] Як і в дотеперішніх словниках, так і в новому зазначаємо походження слів. Деякі міжнародні слова писані нашими буквами, а не латинкою (*ададжіо*). Значіння кожного слова подано коротко, ядерно. Подвійні пояснення відділені середником (;)» [11, с. 3].

Стиль подачі матеріалу: «**абажур** (*фр.*) – серпанок на лампу» [11, с. 5]; «**галерія** (*ім.*) – довгий вузький перехід, критий ганок; підземні ходи в копальнях; помешкання де переховуються образи, статуї тощо; найвисші, найдешевші місця в театрі» [11, с. 69]. Тут також є міфологічні персонажі і поняття з давньої історії: «**Аґні** – індійський бог вогню», «**Аґора** (*гр.*) – Площа, де відбувалися народні збори у Греків» [11, с. 8]. Подібною є й подача іншомовних висловів, цифр, понять: «**ad astra** (*лат.*) – до зізд! Вперед!» [11, с. 452]; «**L.** – римська цифра 50» [11, с. 461]; «*veni, vidi, vici* (*лат.*) – прийшов, побачив, переміг (повідомлення Цезаря про його перемогу над ворогом)» [11, с. 472].

Для порівняння, подача слів у сучасному словнику іншомовних слів (2000 рік): «**Абажу’р**: (франц. abat-jour) – частина світильника, призначена для захисту очей від світла та зосередження світла в потрібному напрямі» [12, с. 1]; «**А’ґні** (санскр. – вогонь) – бог вогню в давньоіндійській ведичній релігії. Див. також *Ведизм*» [12, с. 11].

Книжка містить розшифрування скорочень, вжитих у тексті, де вказано мову або сферу діяльності, з якої запозичено слово: «*аб.* – абісінська, *авс.* – австралійське, *мос.* – московське, *муз.* – музика, *шк.* – шкотське, *яп.* – японське» [11, с. 473–474].

Є також виправлення помилок, допущених при складанні книжки (їх понад шістдесят).

Титульна сторінка має тематичний добір шрифтів: прізвище автора і назву набрано шрифтом з елементами готичного письма.

Формат видання: 70x108 1/32. Ниткошвейший блок ручної роботи. Було два типи обкладинки: звичайна м'яка і палітурка із темно-синього коленкору із «золотим» тисненням. На першій сторінці палітурної кришки вказано прізвища автора (О. Склозуб), скорочену назву видання (Словник чужомовних слів), видавництво («В-во "Рекорд"») і по боках два декоративні елементи). На корінці прописними літерами: «Словник».

Автор словника – письменник, драматург, театральний діяч Олекса Скалозуб. Уродженець Наддніпрянщини, Олекса Скалозуб був старшиною дієвої армії УНР. Інтернований. Опинився у міжвоєнній Польщі, не мав змоги повернутися в радянську Україну і жив у Галичині. Восени 1922 року Олекса Скалозуб разом з театром Миколи Орла-Степняка опинився в Коломиї. Тут він осів. Олекса Скалозуб написав книгу «Характеризація в аматорському театрі» (1928); автор драматизованої переробки повісті Богдана Лепкого «Сотниківна» (Коломия: Рекорд, 1932); комедії «Любов на розказ», «Нечиста сила» (обидві – Коломия: Рекорд, 1935). Створив українську версію (в перекладі з французької) комедії «Чудодійний лікар або Лікар по неволі» (1934) Мольєра і комедію Е. Енгля й Д. Горста «Геть з мужчинами» (1935) [3, с. 202–205].

Ще одна грань діяльності Миколи Ковалюка – видання періодики. Він мав на меті стати економічно незалежним через приватну торговельну діяльність: «це був прихильник організації приватного купецтва» [7, с. 323].

Дослідник Анатоль Курдидик відзначає: «М. Ковалюк почав на свої кошти видавати 1929 року місячник, присвячений справам української приватної торгівлі і промислу під назвою «Український купець» (річно 6 злотих), навіть з бібліотекою «Українського купця» вийшло як перший випуск у ній 1929 року оповідання А. Чайковського «Аристократ» – але «Рекорд» і його власник не змогли домовитися з централею Союзу українських купців і промисловців у Львові – і місячник «Український купець» та його бібліотека так і не вийшли дальшими своїми випусками» [7, с. 323].

Насправді, нам відомо, що 1929 року власним коштом Микола Ковалюк розпочав видання щомісячного часопису «Український купець. Місячник українських купців і промисловців» (1929). Наступні номери мали підзаголовки: «Місячник українських купців і промисловців Орган "Союзу українських купців"» (1929, ч. 2); «Місячник. Орган "Союзу українських купців"» (1929, ч. 4-8) [4, с. 172].

Це видання публікувало «програмно-проблемні статті М. Ковалюка та І. Сергієвича, які не тільки широко роз'яснювали значення відродження «"рідного купецтва й вільних незалежних фахів" у піднесенні добробуту української нації, а й порушували і ґрунтовно розглядали шляхи економічного вишколення народу, потреби для розвитку української приватної торгівлі і промислу» [9, с. 136]. «Найактивнішими авторами місячника були його засновник М. Ковалюк та І. Сергієвич. У ньому друкувалися також Д. Конюх, В. Сіменович, О. Кисілевська, А. Чайковський, І. Филипчак, купець Олекса Мазяр та ін.» [9, с. 137].

У додатку до часопису видавали бібліотеку «Українського купця» (вийшло кілька перших випусків). З рекламного оголошення про «Річник часопису «Український Купець» можемо скласти уявлення про розуміння видавцем своїх завдань: «Кожний свідомий українець, що хоче поліпшити свій добробут і прискорити відродження нації, повинен прочитати одинокий у нас того рода річник часопису «Український Купець». Тут знайдете оригінальні і не тільки для купця, а й для кожного українця селянина, робітника, урядовця, одним словом для всіх інтересуючі статті. Ціна в оправі картоновій зол. 6. Спішіть, бо запас невеликий» [11, с. 478-479].

У середині 1930-х Микола Ковалюк видавав газету «Антикомуніст. Місячник, присвячений боротьбі з комунізмом, марксизмом та скептицизмом» (1935). Серед іншого, часопис містив «інформаційні публікації про радянське політично-громадське життя, які показували страшну реальність більшовицького "раю"» [9, с. 167].

Миколі Ковалюку належать книжки: «Як стати багатим» і «Комунізм чи капіталізм?» (Бібліотека «Пролом», ч. 11. Коломия: Накладом в-ва «Рекорд», 1934).

Доля видавця досі залишається нез'ясованою. Його сучасник, письменник і журналіст Анатоль Курдидик, зазначив: «Доля М. Ковалюка і його видавництва «Рекорд» від 1939 року нам невідома, ніякої вістки про них в українській пресі ми не находили» [7, с. 323].

Висновки. Видавництво «Рекорд» Миколи Ковалюка у Коломії постало в умовах міжвоєнної галицької дійсності. Приватна ініціатива, пошук шляхів для віднайдення сенсів буття в умовах програних змагань за власну національну державу сприяли появі періодики і новітньої книжкової справи. Індивідуальна діяльність для себе і водночас для громади – той первень, на якому тримається діяльність Миколи Ковалюка як видавця. Він зумів на межі між 1920-ми і 1930-ми роками налагодити чітку роботу видавництва, запустити у роботу книжкові серії, які стали фінансово успішними. Пошук власного місця у світі, розуміння інтересів нації привели видавця до несприйняття комуністичної ідеології. Знаковими виданнями його видавництва стали книжка Ольги Франко про кухню і словник іншомовних слів Олекси Скалозуба.

Література

1. Б.Р. [Богдан Романенчук]. Українські видавництва і періодичні видання в Коломиї в 1865–1939 рр. // Коломия і Коломийщина. Філадельфія: Видання Комітету коломиян, 1988. С. 325–332.
2. Васильчук М. Письменство на Коломийщині. Друга пол. 16 ст. – 1939 рік. Коломия: Народний дім, 1993. 80 с.+8 с. іл.
3. Васильчук М. Українська видавнича справа в Коломиї. Друга половина XIX – XX ст.: історико-функціональний і тематичний аспекти. Монографія. Коломия: Вільний голос, 2003. 240 с.
4. Васильчук М. Шкаберки і реваші. Записане. Київ: 2024. 256 с.
5. Вишинський В. Історія трьох голодранців (На арабську тему). Чотири ілюстрації в тексті. Коломия: Видавництво «Рекорд», 1933 36 с. (Бібліотека «Ріжноманітність», ч. 6).
6. Дашко О. Живий небіщик. Тема з Бокачія. Коломия: Видавництво «Рекорд», 1933. 32 с. (Бібліотека «Ріжноманітність», ч. 7).
7. Курдидик А. Друковане слово в Коломиї // Коломия і Коломийщина. Філадельфія: Видання Комітету коломиян, 1988. С. 318–324.
8. Монолатій І. Друковане слово в Коломиї // Літопис коломийський. 1993. Число 1. С. 3–30.
9. Романюк М., Галушко М. Українські часописи Коломиї (1865–1994 рр.): Історико-бібліографічне дослідження / Передм. В. Качкана. Львів, 1996. 238 с.
10. Савчук М. Бібліотека «Пролом»; Бібліотека «Ріжноманітність»; Бібліотека аматорського театру // Енциклопедія Коломийщини. Зшиток 2, літера Б. / За ред. М. Васильчука, М. Савчука. Коломия: Вік, 1998. С. 53.
11. Скалозуб О. Словник чужомовних слів, виразів і приповідок, що вживаються в українській мові. Коломия: Рекорд, 1933. 480 с. (Бібліотека «Пролом», ч. 5–6).
12. Словник іншомовних слів / Уклад.: С.М. Морозов, Л.М. Шкарапута. Київ: Наук. думка, 2000. 680 с. (Словники України).

TO THE HISTORY OF THE PUBLISHING HOUSE «RECORD» BY MYKOLA KOVALIUK

Mykola Vasylchuk

Kolomiya Educational and Scientific Institute of the

Vasyl Stefanyk Carpathian National University:

Kolomiya, Mykola Lysenko St., 8; e-mail: mykolavasylichuk@ukr.net

The article examines the activities of the Kolomyia publisher of the interwar period, Mykola Kovaluk. This is the first study to highlight the work

of the publishing house he founded, «Record», outline the subject matter and repertoire of publications, and analyze the publishing policy.

The author of the article uses advertising materials for analysis, which he considers as a self-characteristic of the publisher. The thematic scopes of the main book series of the publishing house «Record» and periodicals of Mykola Kovaluk are outlined. The meaning of one of the publications of «Record» – a dictionary of foreign words by Oleksa Skalozub is revealed.

Keywords: publishing, book, printing house, periodical, magazine, book block, bindings, embossing, font, «Record», book series, «Library “Prolom”», «Library “Variety”», «Library of the amateur theater».

УДК 821.161.2-3.09:159.964

DOI: 10.31471/2304-7402-2025-22(81)-116-128

СПОГАДОВО-ІНТРОСПЕКТИВНИЙ СИНЕРГЕН У ПОВІСТІ «ХРИЗАНТЕМИ» УЛЯНИ КРАВЧЕНКО

Галина Волощук

*Коломийський навчально-науковий інститут
Карпатського національного університету імені Василя Стефаника;
78203, м. Коломия, вул. Лисенка, 8;
e-mail: galia.voloschuk@ukr.net , galia.voloschuk@cnu.edu.ua*

У статті здійснено аналіз спогадово-інтроспективного синергену як домінантного принципу художньої організації повісті «Хризантеми» Уляни Кравченко. Наукова новизна статті полягає у системному осмисленні повісті «Хризантеми» крізь призму спогадів, що дозволяє по-новому інтерпретувати художній світ Уляни Кравченко як результат взаємопроникнення текстових і позатекстових чинників. Акцентовано увагу на синергетичній єдності особистісних, родинно-генетичних, національно-ментальних, гендерних і творчих проекцій.

Практичне значення одержаних результатів полягає у можливості їх використання в подальших літературознавчих дослідженнях з проблем автобіографізму, психологічної прози та жіночого письма, а також у навчальних курсах з історії української літератури кінця XIX – початку XX століття, теорії літератури, культурології та гендерних студій.

Ключові слова: автобіографізм, спогад, інтроспекція, синерген, ментальність, пам'ять, символ.

Теоретична ідея автобіографічного синергену як сукупного потенціалу творчої особистості, вираженого в художньо-образній формі, автобіографії письменника, критичних статтях і т.д., логічно вивершеного в авторській естетичній концепції світу й цілісно втіленого в творчості, вперше в українському літературознавстві була проартикульована К. Дубом [4]. За твердженням М. Гірняк, ця концепція, безумовно, дає змогу краще окреслювати проблему автора в тексті, однак варто наголосити ще й «на тому, що «автобіографічний синерген» насправді невлотвимий, він не має чітко окреслених контурів», тобто його не можливо встановлювати «звичайним синтезом усієї наявної інформації» про автора [2]. При вказаному підході потрібно, очевидно, забезпечити оте складне й органічне взаємопроникнення всіх текстових і позатекстових фактів, яке б давало, за словами Уляни Кравченко, «пізнати відтиск душі». Чіткіше увиразнюючи суть цієї думки, авторка, зосібна, писала: «Коли

читаю життєпис якоїсь більше чи менше для людства заслуженої людини, а нахожжу тільки самі дати, імена і такі речі, що їх можна би пристосувати до кожного раба Божого, як: уродився... покінчив студії... одружився... упокоївся... себто чисту метрику, – відсуваю неохото книжку, не бачачи в ній нічого цікавого. Я бажала б чогось більше... Ні, я бажала б вірної відбитки життя душі: її ніжних почувань... її терпінь, потрясінь і бур жалібних... вогняних...» [7, с. 3]. Як бачимо, письменниця дуже проникливо висловила той, умовно кажучи, «інтимний» характер автобіографічно-мемуарного нарративу, творення і відчитування якого є доконечною потребою для визнання його справді художнім явищем. Подібною думки дотримувався також відомий французький літературознавець Ф. Лежен, зазначаючи в праці «Автобіографія у Франції» (Париж, 1971), що найістотнішими естетичними маркерами автобіографічного нарративу є ототожнення автора й оповідача, «автобіографічний пакт» і «літературний інтим» [10, с. 226].

М. Гнатюк у монографії «Юрій Яновський: текст і авантекст» [3] вже здійснила в схожому ракурсі, тобто з використанням концепту автобіографічного синергену, спробу інтерпретації ліризованого прозового нарративу. Цілком поділяючи її підхід і вважаючи його органічним для розкриття художнього світомислення Уляни Кравченко, спробуємо застосувати його до аналізу автобіографічної повісті «Хризантеми».

Відомо, що автобіографізм притаманний багатьом жанрам художньої літератури, зокрема автобіографічними називають мемуари, спогади, щоденники, листування та інші літературно-документальні жанри, головним героєм яких вважається сам письменник. Естетична цінність автобіографічних творів зумовлюється «пропорційним співвідношенням у них художнього й документального елементів, важливими є точність фактичного матеріалу, достовірність зображуваних подій, які часто поєднуються з домислами, накладанням на факти авторських симпатій чи антипатій» [6, с. 19].

Вектор естетичних пошуків у зображенні характеру героїні повісті «Хризантеми» спрямовується насамперед на моделювання внутрішнього світу антропоцентра, що зумовлює інтроспективний, а подекуди й інтимний характер художнього нарративу. Так, розважаючи над формуванням своєї особистості, Уляна Кравченко традиційно зосереджує особливу увагу на розповіді про дитинство. Описані в творі ситуації маркують його спочатку як чисту, безтурботну пору, сповнену чар і таємниць. Навколишній світ здається прекрасним садом, де все: кущики, квіти, метелики, ластівки, небесне склепіння, русло потічка і т.д., – призначене зачарованому дитинству («Цвіли рожі, ті звичайні, столісті, нещеплені рожі білі. Над кущиками гуляли метелики, наче живі цвіти... Вище кружляли ластівки...» [9, с. 13]). Чари цього райського куточка неначе перетворюють ключовий у повісті образ квітів (хризантем і рож) на символ

втіленого щастя: «Крил хочу – і співу... Візьму з землі один цвіт, погляну раз іще на все кругом – і долину... І залишуся на висоті... Душа купається в блакиті, добає блиски...» [9, с. 14]. Однак під впливом родинної трагедії (смерті батька) й приїзду до їхнього містечка демонічного за натурою пана де Печки, який несамовито закохався в дівчину-підлітку, чари дитинства розвіялися, а відтак запанували чорні барви, з'явилися образи зів'ялих, а іноді й кривавих квітів: «Від смерті батька звичайно в чорному вбранні... Пришпилюючи букетик, я вкололася, і кров забарила хризантему... У сні я була в якомусь «Theatrum Luciferis». Пан де Печка сидів біля мене, одна з хризантем Вальдемара, ця, забарвлена кров'ю, була в його руці, а також жмуток мого волосся... Якась інстинктова відраза відводить мене від нього. Жаль мені... Нема білих рож... Та не сама я: в сонному саду цвітуть жалібні братчики, що залишилися після бурі... Чи тривога перед майбутньою дійсністю – в таємному прочутті, у візії підсвідомій, показувала мені в його особі Пандемона, втілення Зла?...» [9, с. 18–24].

Біле й чорне, божественність небесних висот і люциферський театр масок, ніжно-веселі та жалібно-закривавлені квіти, врешті навіть майже алегоричні образи Добра й Зла, – це ті ключові топоси, енергію боротьби яких незримо й постійно відчуває героїня, починаючи від дванадцяти років. Наповнюючись нею, вона неначе готується до майбутньої життєвої боротьби: особистих невдач, активної громадської, мистецької та письменницької діяльності, нахил до яких успадкувала від батька й матері («Держу себе міцно в руках: не жалуєся, не плачу при мамі. Я вже велика й сильна! Навіщо ж прибільшувати турбот матусі? Я мала тоді дванадцять літ. Чи мемуари писати? Я належу більше до пісні-музики, слова не висловлюють переживань... А той баль... чужинець... і це все, здається, тільки життєва увертюра...» [9, с. 25]). Таким відсторонено-дорослим поглядом на власне дитинство авторка виявляє власну присутність у тексті, через що спогади про щасливу пору життя дають змогу ще гостріше відчути гіркоту майбутніх страждань: «Таємна сила покликає о життя спогади з ранніх літ, і ми бачимо свої дитячі літа в райдужних барвах. Події дитячого віку – це добро, якого нам далі жорстоке життя не відбирає; вони в наших спогадах усе живі...» [9, с. 55].

У повісті письменниця прагне змодельовати враження від перших сімнадцяти літ свого життя: «О, дні дитинства, дні у блисках золотих!.. Мрії, наче птахи, здіймаються вгору, закреслюють щораз то ширші круги... Сьогодні туга завертає мої думки у дні дитинства, у світ, повен чистої краси» [9, с. 62]. Головними дійовими особами й творцями цього світу були, безумовно, батьки, які завжди в українському родинному житті вважалися зразком високої духовності й моралі, їх любов до дітей поєднувалася з постійним бажанням надати їм належну освіту і допомогти зайняти достойне місце в житті. Кожен із батьків по-своєму впливав на

формування світогляду головної героїні: «Мій добрий батько вірив у місію поетів, любив поезію, як богослужбові канони»; «Тішимось: по батькові дістали ми всі творчу інтенцію...»; «Батько бажав для мене освіти, щоб його доня (він усе говорив до мене: «моя доня») здобула знання. І я найбільше користувалася з розмови з батьком... Охота – нахил до медитації – була в мене зроду; я унаслідувала її від нього, як спадщину» [9, с. 33, 60, 88]. Мати, жінка ніжна й релігійна, будила в дівчинки естетичні почуття глибокою любов'ю до музики й квітів, вчила більше прикладом особистого життя, ніж словом: «Я не хотіла бути людиною, тільки квітом. Моя мати, пам'ятаю, казала, що на світі повинні бути самі квіти, бо в них є щось із усього, що гарне...»; «...умінням пожертвувати, відмовитися від чогось виявила високість своєї душі. І я теж постійно хитаюся між мистецтвом і ділами посвяти-милосердя» [9, с. 38, 89].

При зображенні найближчих родичів письменниця зазвичай використовує достовірні факти з власної біографії, змальовує подробиці сімейно-побутового життя. Водночас є у творі й містичні відсилання, так би мовити, до сукупного досвіду предків, найяскравішим прикладом якого може слугувати згадка про т.зв. «сагу роду» – легенду, втілення в життя якої боїться кожна дівчинка з сім'ї героїні: «— Буба на носик загоїться. Не плач, сестричко, не плач! Ачей лиха доля мине тебе, ти гарна й сильна, як бабуня Марія... Тебе легенда, сага роду не доторкнеться...» [9, с. 60]. Крім неї, наявний у повісті також і розмаїтий генетикоментальний матеріал – про німецько-українське походження родини (батько був із німецького роду, а мати – з української священичої сім'ї), поданий у нерозривному зв'язку з описом тих традицій культурного й громадського виховання, які міцно утвердилися на тогочасних галицьких теренах.

«Впливи німецької культури залишають сліди... Але сам батько бажав асиміляції до довкілля», – зазначає письменниця. Прояви німецького коріння в домашній обстановці бачимо насамперед у тій лектурі, з якою знайомилися діти: «У батька була бібліотека «Saemtliche Werke» класиків. А що я вже кирилицю знала, манило мене старонімецьке письмо, готик, ті ломані та кривульками прикрашені букви. Я хотіла читати оці Fabeln und Erzählungen (казки й оповідання). А коли вже знала всі ці попелюшки, прагла читати Йоганна Вольфганга Гете «Ephigenia», «Wilhelm Tell», п'єсу Шіллера та інші драми» [93, с. 35]. Навчала музики дівчинку «Аврелія Учік (Utschik) – німкеня, інтелігентна, вища за рівнем знання від тутешніх жінок». Від неї, очевидно, й та любов до «німецької музики Генделя, Глюка, Шумана, Шуберта» [9, с. 27–28], у якій зізнається Уляна Кравченко.

Крім щойно згаданих зразків німецької класики, довідуємося зі сторінок «Хризантем», що авторка систематично вивчала й інші твори зарубіжної літератури, живопису і музики. З любов'ю згадує вона, зок-

рема, античних авторів К. Горація, Сапфо, Ф.-П.-С. Юстиніана, а також новітніх – О. де Бальзака, Й.-С. Баха, Л. ван Бетховена, Г.-Ф. Генделя і т.д. Як бачимо, глибоке студіювання європейської культури героїнею аналізованої автобіографічної повісті – закономірний наслідок впливу на її мисленнєву сферу німецького ментального начала, схильного до медитації та роздумування.

Із ним синергетично сплелось в духовній царині всіх представників родоvodu авторки ще й німецьке чуття громадянського обов'язку, помножене на український індивідуалізм. «Я вже дитиною чула, відчувала свою окремішність і нашу, як роду *patiore Ruthenus*, русин, українець за національністю. Я мала почуття права до існування й бажання залишитися собою, як кожне створіння, як кожна цвітка, покликана Найвищою волею до існування, що є все – і все тільки собою» [93, с. 34]. Ось чому українська «філософія серця» наскрізь пронизує роздуми героїні про тих громадських і культурних діячів, із якими вдалося їй особисто познайомитися ще в золоту пору дитинства. Візьмемо, для прикладу, короткі фрагменти повісті, приурочені спогадам про Корнила й Миколу Устияновичів, у домі яких довший час жила родина Шнайдерів: «Устиянович. Священик і – поет! Мені здавалося, що поети – окрема каста. Поезія – таємний обряд. Творчість – об'явлення... Мій батько вірив у місію поета, в нашого Федьковича, а передусім його, мого земляка Устияновича...» [9, с. 31]. У цих та багатьох інших висловах авторки яскраво відчувається інтимне тепло й майже родинна спорідненість душ: «Мій родиче! Нам одна земля родима, одні цвіти, ліси, гори, небо викохало нас – тож і духом ми собі покровні... Ти мені отець! Не раз з Олександром Великим кличу: «Ти славу свою здобудеш...». Король думав, що батько світ увесь здобуде, – я думаю, Ти славу свою забереши... Ти красу всю виспіваєш... Ах, як чудесно, неначе б м'якими грудьми леготів співаєш... Ніт! Не завидую тобі, бо слава Твоя – то слава Вітчизни! Я для неї, лише для Неї слави бажаю; мене ж ніхто най не знає... Мене най знають люди, що Русинка я! » [9, с. 32]. Наведені думки Уляни Кравченко, безумовно, свідчать про інтенсивність її ментальних пошуків, а також про важливу роль у їх розгортанні тієї культурної атмосфери, яка сформувалася в середовищі тодішньої галицької інтелігенції. Відомий український філософ Д. Чижевський, ніби перегукуючись з письменницею, пізніше напише, що серце – «найглибша в людині безодня, яка породжує з себе і зумовлює собою... поверхню нашої психіки. З цим зв'язане й визнання, що людина є малий світ, бо в сердечній глибині криється усе, що є у цілому світі» [11, с. 38].

Релігійно-містичне начало ментальної сфери героїні «Хризантем» формувалося передовсім завдяки матиному батькові, який був священиком. Із приводу його ролі в своєму становленні авторка зазначає: «Бібліотека дідуна в Побуці була інша... Патерики, Життя Святих, Прологи,

все Прологи... Наша культура давня, наша книга руська, книга теж не вчорашня... Люблю ці ікони наші, візантійську панагію з різьбленими окрасами, написаними кирилицею та з таємними вирізами. На чужинців дивилася, як на непроханих, не раз нахабних гостей. Вони заберуться звідсіля, і буде інакше, і буде добре...» [9, с. 79–80]. Останні слова з наведеної цитати засвідчують нерозривність релігійних і національних переконань юної Уляни Кравченко.

Як бачимо, комплекс духовних цінностей, якими жила галицька інтелігенція часів авторки, здавався їй тією основою, на якій можна побудувати міцну, стабільну українську культуру, що було одвічною мрією духовно й фізично поневоленої інтелігенції. Однією з складових таких цінностей була релігія, яка виховувала в українців глибоку пошану до минулої історії, до традицій, де потрібно шукати вічне, що не переходить безслідно, а утверджує національне як святе, бо «завдяки обрядові, – пише Уляна Кравченко, – зберігається національна свідомість. У дитячі роки, у хвилини молитовної екстази появлялася свідомість, що тут моляться моя мати й бабуня, що давніше молилися тут і так само їхні батьки, а перед сотнями літ молилися тут мої предки. Так будуть молитися і наші нащадки. І відчувається вічність своєї віри, і відчувається невмирущість народу... Завдяки нашому обрядові, що його передали нам предки, народ линує духом протягом стількох поколінь до висот вселюдських, творчих цінностей, до надбань. Самосвідомість і самопошана своєї нації... Не можу відректися від краси нашого обряду, ні від тієї культури, що стала надбанням, завершенням тисячолітнього життя нації» [9, с. 77].

Отже, постійне звернення письменниці до ментального досвіду своїх предків, підкреслення виняткового значення його впливу на розвиток особистості дозволяє вважати створений нею в повісті культ родини тим життєдайним джерелом, з якого виливаються її сприйняття, пам'ять, уява, мрії, здатність творити мистецькі вартості. Він виступає своєрідною креативною силою, яка виховує людину будівничим свого власного життя, сприяє формуванню творчих здібностей та виробленню власного стилю.

«Хризантеми» можна назвати навіть психологічним портретом письменниці. І це не випадково, бо жанр автобіографії передбачає активність психологічного елементу: розгорнутий чуттєвий виднокруг відкриває перед читачем тільки митцеві відомий світ. З кожною сторінкою повісті переконуємося, що Уляна Кравченко намагається довести (і це їй вдасться), що творча особистість формується в часі, поступово, активно включаючись у процес духовного вдосконалення. Життя, стверджує вона, не можна уявити без руху в напрямку розвитку. Так і людина, особливо та, що має нахил до творчості, постійно повинна торувати шлях до

особистісно значимих вартостей. Без розуміння цього не може бути й мови про сприйняття індивідуальності як єдиного і неподільного цілого.

Своєрідним емоційно-чуттєвим осердям, навколо якого структурується ментальна сфера героїні аналізованої автобіографічної повісті, є заголовковий і лейтмотивний образ квітів, а особливо – хризантем. Цікаво, що власне сприйняття цього символу Уляна Кравченко докладно пояснила декількома роками раніше в збірці поезій у прозі «Мої цвіти». Білі хризантеми, як вісники осені, завжди будили в ній суперечливі відчуття, бо, дивлячись на їх «усміх блідавий», згадувала весняно-літню «драму-казку» й відчувала «тіні зими», хотілось комусь «сю казку розказати», але «душа все така самотня»: «Мандрівка за сонцем, якого багаття не вгасає ніколи, відбувається в самоті... І холодно стає... і наближається тризна, але трагізм не має вже над нами влади... Кріпшає воля, воля стається залізна... Спокій поборює і біль... Із темноти душа – як цвіт з насіння кільчиться – розцвітає знову... Мандрівка за сонцем, що не вгасає, вічна...» [8, с. 230–231]. Як бачимо, ключова символіка образу хризантем не просто кореспондує зі згаданими вище топосами біле / чорне, Добро / Зло чи божественне / диявольське, а й увиразнює філософську значущість спогадово-інтроспективного руху думки людини для динаміки самоутвердження особистості. У згаданому контексті більш осяжною стає жанрова автобіографічна форма твору, обрана Уляною Кравченко з метою кращого занурення у власний світ.

Квіти аналізованому творі – це той чинник, за допомогою якого можна доторкнутися до надчуттєвого світу і своєї душі, й душі читача. Саме вони пов'язують буденне й земне з вічним, із глибинами людської душі: у квітах відчутно якусь магічну силу, здатну допомагати в перемозі над злом. Описуючи рідний дім, перші осмислені юнацькі враження від навколишніх подій та родинного життя, письменниця зосереджує увагу читача переважно на позитивних рисах близьких і далеких людей, які збуджували в ній почуття поваги й любові до всього, що вони (а згодом і сама письменниця) уважали чисто українським. Із таких позицій вдалося їй на тлі політичних, суспільних та національних відносин змалювати три покоління своєї родини як невід'ємної частини галицького українського суспільства. А це дало їй змогу, за словами редактора чиказького видання «Хризантем» Р. Завадовича, створити «з одного боку побутову панораму з народного життя з, щоправда, короткими, але чіткими картинками відносин серед селянства, міщанства, урядництва, інтелігенції та сільського духовенства з їх світоглядом, культурними зацікавленнями та фольклорними особливостями, а з другого боку – в ці рами вставити картину життя свого і своєї родини» [5, с. 9].

З позиції артистизму, зіставляючи з висоти прожитих років засвоєні в дитинстві надбання своїх предків із сучасним власним досвідом, спромоглася Уляна Кравченко створити художній твір, який, ніби дзер-

кало тієї далекої доби, відображає її власну духовність і переживання, викликані певними гармонійними поривами поетичної душі, які вона висловлює у повісті у вигляді ліричних вставок – як своєрідних поезій у прозі. «Усе може бути мистецтвом. І праця рук може дати мистецький твір, коли в любові спрягає людину з матеріалом, коли виявляє, реалізує волю людини. Творча праця, повна напруження, боротьби, конфліктів, кінець кінцем є перемогою, доведенням безладдя до ладу... Кожний великий твір – це виявлення таємної волі. Не тільки поема чи малюнок, але кожна річ, що з людських рук виходить, може бути мистецька. Творити! Все одно що, але творити! Туга за ділом постійно в мені оживає. Творити треба себе – з себе... Відкинути, що нам закинули чужинці. Відкинути чужі думки, бути собою, знайти свою власну ідею» [9, с. 138]. Тут лірична героїня виявляє свою чисто українську рису – індивідуалізм, бажання скинути з себе чуже, нав'язане й залишитися вільною, бо тільки тоді можливі творчі пориви душі.

Емоційність, надзвичайна чутливість до всього, що українське, – це ще одна риса характеру героїні «Хризантем», яка постійно передається читачеві. Емоції, почуття мають для неї і в її творчості особливе значення: це шлях пізнання дійсності, а звідси й духовне усамітнення (як у хризантем), котре по-феноменологічному надзвичайно цінне для кожної людини, особливо творчої. Ця риса у неї – право на власний етичний шлях, на здобуття внутрішньої і зовнішньої гармонії, на їхнє релігійне забарвлення. Велич нашого обряду, чар слова й різних мелодій завжди будили в ній почуття любові до рідної землі й народу. Ось чому її повість, як і більша частина української літератури на західноукраїнських землях у другій половині XIX століття, стала основним джерелом формування національної свідомості. Адже в першу чергу це було зумовлено її самобутністю, багатими внутрішніми зв'язками з іншими видами художньої творчості, зокрема й народної – килимарством, писанкарством... Таке поєднання творчості у різних її видах на сторінках «Хризантем» набуває нового значення, бо в синтезі різних проявів краси, у діалозі поколінь, світової й української культур формується особистість справжнього українця: «Земля, де спочивають мої батьки й діди, їхні слова про обов'язки супроти своїх, нагадують мені постійно, хто я. І все те, де є наші люди, називаю одним ім'ям – Батьківщина. І тоді любі мої знайомі бойки, і гуцули, і подоляни, і ті дальші, наддніпрянці й полтавці, – це велика родина. Це край, де Найвища Воля покликала мене до існування. Тут виростало моє тіло, тут розвивалася моя душа, тут ціле моє «я» – з'єднане з усім – і на все...» [9, с. 146–147].

Як бачимо, Уляна Кравченко не лише порівнює свої дитячі враження з пізнішими спостереженнями – уже як матері чи бабусі, а й закликає читачів у свідки істинності того, що змальовано. «З погляду гендерної методології, – зазначає Г. Попова, – така апеляція до власного до-

свіду як не до окремого, а до досвіду групи є однією з особливостей жіночої автобіографії» [10, с. 228]. Те, що авторка «Хризантем» серйозно цікавилася гендерними питаннями, не викликає жодних сумнівів. На цьому наголосила вже, як говорилося в першому розділі, В. Агеєва. Зокрема, про головну героїню вона написала: це «доля нешеренгової жінки, сильної індивідуалістки, якій де в чому тим складніше виробити собі ідеали й принципи» [1, с. 162]. Ситуацію з повісті, коли Марта захоплюється позицією матері, котра після смерті батька цілком посвячує себе дітям і відмовляється знайомитися з іншими чоловіками, згадана літературознавець інтерпретує в гендерно-психоаналітичному ракурсі: «Неминучість розриву, неминучість виходу в світ, що за стінами рідного дому, сповнює оповідачку «Хризантем» почуттям болючої вини, якої не може цілковито втишити ні радість дорослішання й усамостійнення, ні манливість ширших обривів в осягненні освіти, кар'єри, нового товариства...» [1, с. 223–224].

Не можливо не погодитися з думкою В. Агеєвої, що гендерне питання порушене в повісті фрагментарно й лише у аспекті т.зв. сильної жінки-індивідуалістки. Підтверджують сказане і ті пасажі у творі, де йдеться про величні біблійні постаті Агар, Ревеки, Естер, Савської цариці, до якої сам Соломон ставився з повагою: «Біблійна історія згадує багато жінок, що спасають-рятують свій рідний край, що борються» [9, с. 81]. Із особливим захопленням і сумом згадує героїня про стародавні часи, коли, на її думку, «жінка мала більше значення»: «Подекуди був матріярхат. Історія знає про амазонок, між ними була славна Пантітетілля. Пое-теса, гарна Аспазія, творить неначе перший письменницький салон, у якому бувають Перикл, Софокл, Фідій». Однак «Середньовіччя знову поневолює жінку, кривдить її, бачить у ній нездібність, розумову нижчість. Обрії вужчають... Аж ось з'являється Жанна д'Арк, оця перша справжня націоналістка. Дочка Франції, терпіла для неї, щаслива! Треба боротися за свою індивідуальність. Хоч світ сміється з піонерок, жінок-письменниць, називає іронічно «Basbleu», «Blaue Struempfe» («сині панчохи») – та це вже друга половина XIX віку, і сьогочасна жінка прямує до визволення» [9, с. 82–83]. З приводу ж самої себе авторка пише: «Жінки в нашому роді не мали вдачі рабинь, не були невірницями моди ні церемоній, не гнулися перед «лихою долею» – вони були сильні, індивідуалістки, були все собою» [9, с. 84]. Як бачимо, здійснений героїнею екскурс у власну і, так би мовити, світову історію жінки-індивідуалістки прекрасно увиразнює неоромантичний характер художнього мислення Уляни Кравченко.

А ось ще один штрих до розуміння естетичного феномену авторки-жінки, зосібна музикантки, розгорнутий по-неоромантичному, – у формі розмислу про значення особистісної та творчої свободи в динаміці самоствердження митця: «Великі жінки в усіх царинах, тільки в найбільш аб-

страктному мистецтві – музиці – нема великих жінок. Жінка не дала світові таких творів, як Бах, Бетховен, Вагнер, творів-пам'ятників могутньої творчої сили... Не дала досі жінка і таких граціозних творів, що чарують ніжністю чуття, як пісні Шумана, Шуберта. Нема жінки у стилі Моцарта. Те, що в музиці найбільш жіноче, створили композитори-мужчини. Фізіологічний фаталізм, чи жертва умовин, виховання, поневолення? Визволена, свободна жінка стане володаркою чуття, заволодіє формою, з'єднає чуття й розум, ірраціональне з раціональним, у візії обійме світ весь і в абстрактній царині стане композиторкою... Треба знання, свободи, праці – і жінка теж зуміє передати світові в мистецьких творах ті скарби, що зберігаються в глибинах її душі» [9, с. 166].

Оскільки в повісті покладено основний акцент на зображенні історії становлення молодої особистості, її духу й самосвідомості, то логічно, що письменниця часто вдається до саморефлексії, надзвичайно емоційної мови. Слову Уляна Кравченко відводить особливе значення, розуміючи, що ніщо не володіє такою силою переконання, як воно. Як засобу повідомлення думок і передачі почуттів, мові «Хризантем» властива така експресивність, барвистість, стилістична досконалість, яка мало коли доступна прозовому наративу. Мова повісті філософська, тому значення кожного слова настільки динамічне, що кожна наступна думка набуває у письменниці нового відтінку. Не випадково «Хризантеми» багаті також метафорами, порівняннями, уподібненнями, інверсіями й іншими засобами мовлення. «Береза шумно шелестить, імлюю срібною повита, в листках її роса тремтить... Імла, що довгі віти криє, – це наче мрія золота... Нещадний вітер – це судьба...». «Самітні берези я бачила в горах над прірвою... Вони борються з вихрами, щоб не впасти, поживу беруть тільки з повітря, що на тій висоті сильне, як вино...» [9, с. 293–294]. «Усі плаї здіймаються угору... Весна несе приплив. Бліді галяви розцвітають і в'януть, а вітер несе клаптики дрібно записаного паперу, як пелюстки блідої глогорожі...» [9, с. 332]. «Ридає-плаче мій рояль... З безмежжя відізвалися тони і мовкнуть, щезають... Звідкіля плывуть ці білі й чорні акорди?» [9, с. 195]. Ці засоби мовлення народжують в свідомості читачів живі й духовно конкретні образи, яким співзвучні й зорові асоціації. Проте краса таких образів повісті не в тому, що вони наочні, а в тому, що вони вбирають в себе ті думки й почуття, що постають в нашій уяві як результат зображуваних письменницею подій. У них закладена свого роду естетична філософія, метою якої є полегшити розуміння художнього образу.

Уляна Кравченко широко вживає також слова, які дещо відступають від звичайної норми слововживання. Маємо на увазі деякі лексикосинонімічні засоби, використані для більшого увиразнення слова. Цей прийом надає «Хризантемам» певної експресивності, стає своєрідним джерелом емоційності вираження думок і почуттів письменниці. Такі

засоби забарвлення мови зустрічаємо в тих фрагментах, де подано описи природи або подій, що давно відійшли разом із її близькими в минуле: «Шалений вихор – шум гуляє, женеться на роздоріжжі. Подав мені – цвіт білих хризантем... Ті цвіти спізнені, сумні, смерти символ-емблема» [9, с. 163].

У повісті письменниці часто вживає ліричні вставки, які посилюють урочистий пафос та ліричний настрій твору. Ось вона говорить про буденні справи, засуджує себе за холод почувань, за байдужість до мрій. Несподівано думка переходить до музики, до її чарівної краси, і, щоб акцентувати увагу читача на «красі й достатку мистецтва», вживає ліричну вставку: «Ах, світ краси! Чи ж довкола мене не краса? Синява неба, золоте проміння... Лани, біла, як сніг, гречка. Тиша. Тільки музика бджіл несеться в царство блакиті... Почуття єдності з красою наповняє мене щастям...» [9, с. 213]. А ось теплі спомини про Миколу Устияновича, який залишився в її пам'яті як будитель національної свідомості. Вона відвідує дорогі їй місця, пов'язані з перебуванням у них поета, зачаровується чудовою природою й подає, як ліричну вставку, її опис: «Сонце гріє, хоч почало ходити краєм неба. Усюди селом несеться жорняна пісня. У серпневі вечори й ночі зорі падають роєм, здається, ні одна з них не залишиться на висотах. З гірських хребтів і верхів віє холодний вітер...» [9, с. 375].

Здійснений аналіз повісті Уляни Кравченко «Хризантеми» дозволяє виділити в ній ті основні проблеми, вирішенню яких присвятила письменниця своє довге творче життя. Це проблеми виховання особистості та впливу на її свідомість творів мистецтва – літератури, народної пісні, музики та живопису; це приклад життя батьків і любов до української землі. Також вплив багатой української культури, віками створюваної народом і його представниками, які зробили її вагомою частиною світового духовного надбання.

Підсумовуючи вищесказане, можемо простежити такі основні риси автобіографізму повісті Уляни Кравченко «Хризантеми». Цілими епізодами чи окремими деталями з власного, часто навіть інтимного життя авторка з відстані часу переосмислила себе й все пережите нею, тобто вдалася до інтроспекції та саморефлексії. У спробах літературного автопортрету проаналізувала себе як творчу особистість. Використала достовірні факти з власної біографії, подробиці сімейно-побутового життя свого родоводу. Внутрішній світ ліричної героїні змальований за допомогою розгалуженої системи взаємопов'язаних художніх засобів: своєрідної манери оповіді, самохарактеристики та самооцінки власних дій і вчинків, використання подробиць і художніх деталей, моделювання часопросторових вимірів зовнішньої об'єктивної дійсності, яка трансформується у внутрішню суб'єктивність людського слова й думки, що, власне, й передбачає принцип автобіографізму. Життя письменниці стало в

повісті «Хризантеми» протосюжетом, а сама її особистість – прототипом головної героїні.

Особливе й незабутнє враження «літературного інтиму» (згаданий вище термін Ф. Лежена) досягнуте в повісті завдяки фактично цілковитому ототожненню автора й оповідача, помноженому на систему взаємопов'язаних ментальних проєкцій – особистісних, генетико-родинних, суспільно-національних, гендерних, творчо-індивідуальних. Їх, образно кажучи, синергетична переплавка в горнилі символіки лейтмотивного образу хризантем увиразнила філософську значущість спогадово-інтроспективного руху думки людини для динаміки самоутвердження творчої особистості.

Література

1. Агеєва В. Жіночий простір: Феміністичний дискурс українського модернізму: монографія. К.: Факт, 2003. 320 с.
2. Гірняк М. О. Поняття автора й авторської свідомості в контексті термінологічних проблем сучасного літературознавства. Режим доступу: <http://studentam.net.ua/content/view/8608/97/>
3. Гнатюк М. Юрій Яновський: текст і авантекст. К. Ніжин: ТОВ «Вид-во Аспект-Поліграф», 2006. 328 с.
4. Дуб К. Автобіографічний синерген. Слово і час. 2001. №4. С. 15–23.
5. Завадович Р. Передмова. Кравченко У. Хризантеми. Чикаго: Видавництво Миколи Денисюка, 1961. С. 7–12.
6. Ковалів Ю. Літературознавча енциклопедія: В 2 т. Т.1. К.: Академія, 2007. 607с.
7. Кравченко У. Замість автобіографії. Коломия: Жіноча доля, 1934. 152 с.
8. Кравченко У. Мої цвіти: [нариси, фотопередрук з Ulana Krawchenko, Peremyshl, 1933]. Коломия: Накладом «Загальної Книгозбірні», 1933. С. 195–268.
9. Кравченко У. Хризантеми: Повість. Чикаго: Вид-во Миколи Денисюка, 1961. 413 с.
10. Попова Г. Два погляди на дитинство: «Замогильні нотатки» Ф.-Р. де Шатобріана й «Історія мого життя» Жорж Санд. Вісник Львівського університету. Серія: Іноземні мови. Вип. 18. Львів, 2011. С. 226–231.
11. Чижевський Д. До характеристики слов'ян. Українці. Філософські твори: В 4 т. Т. 2. К.: Смолоскип, 2005. С. 36–42.

MEMOIR-INTROSPECTIVE SYNERGEN IN ULIANA
KRAVCHENKO'S NOVELLA «CHRYSANTHEMUMS»

Halyna Voloshchuk

*Kolomyia Institute of Vasyl Stefanyk Carpathian National University,
78203, Kolomyia, 8 Lysenko Str.*

e-mail: galia.voloshchuk@ukr.net, galia.voloshchuk@pnu.edu.ua

*The article analyzes the memoir-introspective synergen as the dominant principle of the artistic organization of Uliana Kravchenko's novella «Chrysanthemums» **The scientific novelty** of the study lies in a systematic interpretation of the novella through the prism of memory, which makes it possible to reinterpret Uliana Kravchenko's artistic world as the result of the interpenetration of textual and extra-textual factors. Particular emphasis is placed on the synergetic unity of personal, familial-genetic, national-mental, gender, and creative projections.*

***The practical significance** of the obtained results consists in their potential application in further literary-critical research on the problems of autobiographism, psychological prose, and women's writing, as well as in academic courses on the history of Ukrainian literature of the late XIX and early XX centuries, literary theory, cultural studies and gender studies.*

***Key words:** autobiographism, memory, introspection, synergen, mentality, remembrance, symbol.*

УДК 373.5.016:821.161.2 І.Багрянний
DOI: 10.31471/2304-7402-2025-22(81)-129-135

ПОТЕНЦІАЛ ТВОРІВ ІВАНА БАГРЯНОГО У ШКІЛЬНІЙ ОСВІТІ

Діана Войтович

*Карпатський національний університет імені Василя Стефаника;
бул. Шевченка, 57, Івано-Франківськ, 76015, Україна;
e-mail: dianavoitovych98@gmail.com*

У статті досліджено потенціал творів Івана Багряного, зокрема його «Тигроловів» у формуванні особистості сучасного школяра. Особлива увага приділяється техніці повільного читання, застосуванню інноваційних методів, організації активного діалогу на уроках та розвитку ключових компетентностей учнів. Розглянуто освітній, виховний і світоглядний потенціал його творів, зокрема у формуванні національної самосвідомості, громадянської позиції та моральних цінностей. Запропоновано методичні орієнтири використання творчості І. Багряного у шкільній літературній освіті, що сприяють розвитку критичного мислення, емоційного інтелекту і творчих здібностей учнів.

Ключові слова: *повільне читання, формування компетентностей, світоглядні цінності, критичне мислення, методика навчання.*

Постановка проблеми: попри те що останні десятиліття відзначилися активним розвитком досліджень творчості Івана Багряного з літературознавчого погляду, досі залишається малодослідженою тема потенціалу творів Багряного у шкільній освіті, зокрема недостатньо праць є з приводу реалізації викладання його прози у контексті НУШ. Основним завданням цієї програми є формування особистості, здатної до навчання впродовж усього життя. Йдеться насамперед про формування навичок критичного мислення, пропагування загальнолюдських цінностей, а також громадянської позиції. Усі ці завдання можна реалізувати під час вивчення текстів Багряного, які цілком відповідають ціннісним орієнтирам НУШ.

Аналіз досліджень: методика викладання творів Івана Багряного ставала об'єктом досліджень Н. Колошук, О. Куцевол, О. Лілік, Т. Турути та ін., але сучасні освітні виклики і впровадження нових навчальних програм вимагають переосмислення методів, а також пошук нових форм для подачі матеріалу.

Мета статті – дослідження потенціалу творів Івана Багряного у шкільній освіті.

Основний виклад матеріалу. У чинній навчальній програмі з української літератури твори Івана Багряного подано для вивчення в 11 класі, зокрема акценти зроблено на ознайомленні з його біографічними даними, з його громадянською позицією. Аналіз тексту «Тигроловів» передбачає характеристику основних образів. Головною відмінністю між програмами профільного і стандартного рівнів є глибший літературознавчий аналіз у першому, що передбачає осмислення твору у загальноєвропейському контексті. Під час вивчення «Тигроловів» передбачено набуття таких загальнонавчальних компетентностей: *« аргументовано і грамотно висловлювати власну думку щодо обговорюваних питань (К6, 8; НЛ-2); толерантно дискутувати, відстоювати власну думку з питань, на які існують різні точки зору (К1, 2, 8; НЛ-2); розрізняти маніпулятивні технології і протистояти їм (К6; НЛ-2); визначати роль і місце української культури в загальноєвропейському і світовому контекстах (К 9)»* [7, с. 41]. Аналіз тексту «Тигроловів» передбачає врахування суспільного (репресії 20-30-х років, переселення українців, і Зелений Клин як осередок українства в Сибіру) і мистецького контекстів (екранізація твору і його переклад іншими мовами). Кількість годин, присвячених вивченню творчості Івана Багряного варіюється у календарно-тематичних плануваннях, в середньому виділено 3 уроки. Тим часом твір «Сад Гетсиманський» запропоновано для вивчення на позакласному читанні. Програму було розроблено 2011 року, з того часу в освіті багато чого змінилося, саме тому є потреба подати матеріал відповідно до нових освітніх викликів.

Компетентності, передбачені у вищезгаданій навчальній програмі перегукуються із тим, що закладено у ключових компетентностях і наскрізних умінях програми НУШ, а саме: *«Обізнаність та самовираження у сфері культури. Здатність розуміти твори мистецтва, формувати власні мистецькі смаки, самостійно виражати ідеї, досвід та почуття за допомогою мистецтва. Ця компетентність передбачає глибоке розуміння власної національної ідентичності як підґрунтя відкритого ставлення та поваги до розмаїття культурного вираження інших»* [6, с. 12]. Потенціал «Тигроловів» полягає в тому, що жанр пригодницького твору дозволяє розширити перелік методів навчання. Ефективним при аналізі творів Багряного буде застосування інформаційно-комунікаційних технологій, адже це не лише осучаснює навчальний процес, але й робить більш цікавим і найголовніше – посилює пізнавальну діяльність.

Згадаймо, що предметом методики вивчення української літератури в закладі середньої освіти є створення системи методів, форм і засобів, які можна використовувати на уроках для кращого засвоєння матеріалу. Термін «метод» означає спосіб взаємодії між учасниками освітнього процесу, тому в педагогіці сформувалися різні класифікації – за

рівнем активності учнів, джерелом знань, характером діяльності тощо. Розглянемо першу із перелічених класифікацій, згідно з якою виокремлено:

- пасивні – передбачено суб'єктно-об'єктний зв'язок, де вчитель є суб'єктом а учні об'єктами, що сприймають інформацію. Серед основних недоліків відзначають неможливість урахування індивідуальних особливостей учнів, орієнтація на «середнього учня», перевагами є можливість охопити більшу аудиторію. Проте в сучасному освітньому процесі така модель є неефективною, адже основною метою є не накопичення енциклопедичних знань, а вміння застосовувати їх у реальному житті;

- активні – зв'язок залишається суб'єктно-об'єктним, з різницею в тому, що об'єктом є не весь клас, а окремий учень, відповідно завдання його подаються із урахуванням можливостей і вмінь. Індивідуалізація навчання є однією із переваг таких методів. Серед недоліків те, що на підготовку до уроків іде більше часу, а при великих групах це стає практично неможливим;

- основою взаємодії є суб'єктно-суб'єктний зв'язок, при якому здобувачі освіти планують свою навчальну діяльність спільно із педагогом, передбачено використання ІКТ, електронних освітніх ресурсів, інтернет-джерел. Учитель виступає не джерелом знань, а координатором самостійної діяльності учнів. Наразі це є найефективнішою моделлю навчання.

Для продуктивного проведення занять і кращого засвоєння матеріалу найдоцільніше застосовувати поєднання традиційних методів з інноваційними. Зокрема, пасивні методи можуть бути корисними при подачі нового матеріалу, тоді ж як опрацювання художнього тексту передбачає активну залученість учнів до самостійного аналізу. Надалі практично проілюструємо інтерактивні методи навчання при вивченні творів Багряного.

Для ретельного опрацювання тексту повісті «Тигроловів» та роману «Сад Гетсиманський» доцільно застосувати прийом повільного читання, особливо коли йдеться про складні й багатопланові твори. Григорій Ключек описав цей процес у праці *«Концепція реформування літературної освіти в середній школі»*, де під цим поняттям розуміє відомий методичний прийом коментованого письма — вибір текстового фрагмента для докладного аналізу. Важливо наголосити, що йдеться не про будь-який уривок, а саме про той, який є найяскравішим виявом ідеї, змісту чи характеристики повісті або роману. Ключек зазначає: *«Повільне читання можна вважати успішним тоді, коли вчитель правильно обере фрагмент для детальної інтерпретації й зуміє залучити учнів до аналізу так, аби вони стали співавторами відкриття певної важливої грані смислового наповнення твору, невідомої їм раніше “таємниці” художності»* [6, с. 19].

Цей **підхід** особливо цінний під час аналізу роману «Сад Гетсиманський», який доцільно вивчати **уривками**, адже вони виступають виразними ілюстраціями переживань головного героя. Прикладом для глибшого осмислення може бути епізод, де Андрій Чумак “розколює” слідчого: *«Так. Мені вас жаль. От ви нас роздавлюєте (Андрій повів очима на стелю), ви нас роздавлюєте, а вам і в голову не приходить, що це ж ви самі себе роздавлюєте... Ви нас розчавите, але самі ви ніколи не матимете щастя...»* [3, с. 248]. В епізоді яскраво показано, що насправді за образом «грізного чекіста» ховається слабкодуха людина і простежується чітка відмінність між ним та головним героєм, який навіть після фізичних і моральних катувань залишається на декілька голів вищим в моральному плані. Цей уривок можна подавати як своєрідну паралель до того, про що йдеться у другому розділі «Тигроловів», коли майор Медвин згадує слова Григорія Многогрішного: *«Ми тебе переслідуватимемо все життя і проводжатимемо тебе до могили, — тисячі нас замучених, закатованих...»* [2, с. 43].

Ще одним епізодом для докладного розгляду може слугувати наступний: *«Я дійсно можу подумати, що ви не знаєте арифметики. Один — то може бути ворог народу. Два — може бути. Сто — може бути. Тисяча — теж може бути. Але сотні тисяч! Але мільйони!! То вже не вороги народу. То є народ! Народ! Ви розумієте? Чи ви не знаєте математики? То народ!»* [3, с. 183]. Власне це є продовженням думки, висловленої у попередніх публіцистичних текстах Івана Багряного про знецінення людського життя в умовах тоталітарної радянської держави, де як зазначив автор: *«Я не хочу вертатись до СРСР тому, що там людина не варта й того, що комаха. Знищуючи людей за ніщо... більшовики виставляють таку формулу: "В СРСР людей хватім і нечово церемонітса"»* [1, с. 29].

Твір «Сад Гетсиманський», безумовно, є складнішим для сприйняття учнями, ніж «Тигролови», але однозначно вартий уваги і продовження опрацювання у шкільній програмі, адже саме тут докладно описано всі жахіття тогочасної радянської системи. Роман не лише поглиблює розуміння історичних реалій епохи, а й формує у школярів **морально-етичні орієнтири**, спонукає до осмислення цінності людського життя та свободи. Програмою НУШ передбачено формування особистості учня як патріота з активною позицією, який діє згідно з морально-етичними принципами, що є особливо актуальним у сучасних реаліях. При аналізі творів письменника доцільно буде використати критичні статті, епістолярну і публіцистичну спадщину Багряного.

Відтак варто звернутися до методу повільного прочитання «Тигроловів», що входять до навчальної програми і є обов’язковим для вивчення. Насамперед можна обрати епізоди з повісті, які описують два різні вагони, перший – етапний ешелон «ОГПУ – НКВД», другий – «Тихооке-

анський експрес нумер один». Взято їх, щоб показати контраст між тим, що перший вагон – це «Дракон. І мчить він без зупинки, хрюкотить залізними лапами, несе в собі приречених, безнадійних, зморованих, — хоче замчати їх у безвість, щоб не знав ніхто де і куди, — за тридев'ять земель, на край світу, мчить їх у небуття» [2, с. 7]. Іван Багряний застосовує асоціативно-образне порівняння потяга зі страховиськом, бо це і є справжня суть советів – оте драконове нутро, що готове палити і нищити кожного, хто стане в нього на шляху.

У другому потязі вирує життя, сповнені ентузіазму шукачі пригод чекають, коли прибудуть у той «дійсний, справді казковий світ. І там те справжнє золоте ельдорадо, що про нього стільки чуто, читано, мріяно і передумано» [2, с. 19]. Автор навмисне змальовує сцену, де шукачі пригод проїжджають повз каторжників, і, пройнявшись людським горем лише на декілька хвилин, зрештою стирають цю картину з пам'яті. Ідеї твору суголосні із вищезгаданим романом «Сад Гетсиманський». Єдина відмінність в тому, що «Тигролови» за жанром – пригодницька повість, що сприяє більшому зацікавленню учнів. Проте треба розуміти, що при поданні цього твору на уроках української літератури не варто орієнтуватися суто на пригодницькі мотиви, оскільки таке подання може нівелювати основний ідейно-філософський зміст — утвердження цінності та людської гідності, свободи, незламності українського духу та засудження жорстокості тоталітарної радянської системи. Саме тому важливо поєднувати емоційно-динамічне сприйняття сюжету з глибоким осмисленням морально-етичних і суспільних проблем, що робить твір інструментом впливу на свідомість учня у ненав'язливий спосіб. Для такого типу творів можуть підійти інтерактивні методи навчання, інформаційно-комунікаційні технології. Для обговорення «Тигроловів» доцільним буде застосування таких інтерактивних методів:

- «мікрофон» – учні коротко висловлюють свою думку;
- «асоціативний куш» – розвиток образного мислення;
- «коло ідей» – спільне обговорення теми.

Для закріплення вивченого матеріалу підійдуть онлайн-платформи:

- Kahoot! – створення вікторин і тестів.
- Padlet – створення спільних дошок і творчих завдань (наприклад, буктрейлерів).
- Canva – оформлення плакатів, візуальних цитат, презентацій до творів.
- Genially – для створення інтерактивних презентацій.

Подасмо перелік запитань для застосування інтерактивних методів на уроках української літератури

Цінним з методичного погляду може бути розробка інтерактивної мапи, на якій позначено шлях Григорія Многогрішного впродовж усієї повісті з виділенням ключових подій і цитат з тексту. Застосування ме-

тоту створення інтерактивної мапи сприятиме закріпленню візуальної інформації про художній світ твору, таким чином учні детально простежують сюжетну лінію «Тигролови». Інтерактивна мапа може бути темою для проєктної роботи учнів, адже поглиблює взаємодію із текстом, дозволяючи відкривати учням нові сенси самостійно, що збільшує їхню суб'єктну позицію у навчальному процесі. Етапи роботи над створенням інтерактивної мапи: визначення основних етапів шляху Григорія Многогрішного (від втечі з ешелону до зустрічі з родиною Сірків) – вибір цитат із тексту – додавання візуального матеріалу. Для продуктивного проведення занять з української літератури потрібно чергувати лекційний виклад матеріалу з інтерактивними методами: за допомогою методу «мікрофон» учні можуть висловити думку щодо дій персонажів, для «асоціативного куща» доцільним буде вибір опорного слова з групи абстрактних понять, що позначають моральні якості головних героїв: свободу, гідність, нескореність тощо.

Висновки. Твори Івана Багряного «Сад Гетсиманський» і «Тигролови» становлять значний навчально-виховний потенціал для шкільної літературної освіти, адже поєднують художню вартість і глибокий ідейний зміст з рецепцією учнями. Їхнє вивчення дає змогу формувати в школярів уміння аналізувати складні морально-етичні проблеми, розуміти цінну свободу та людську гідність. Застосування у поданні цих творів І. Багряного сучасних методик – інтерактивних форм роботи, прийому повільного читання, використання онлайн-платформ – сприяє осмисленню тексту на глибинному рівні. Важливою є перспектива подання цих текстів у межах НУШ, адже зміст прозових творів допомагає реалізувати ключові компетентності і здійснювати вплив на свідомість учня, що є основою для формування всебічно розвинених, відповідальних громадян і патріотів. Отже, творчість Івана Багряного є важливим засобом виховання духовно зрілої особистості, здатної до критичного осмислення минулого й сучасного з життя України.

Література

1. Багрянний І.П. Публіцистика: доповіді, статті, памфлети, рефлексії, есе. Упоряд. О. Коновал. 2-ге вид. Київ: Смолоскип, 2006. 854 с.
2. Багрянний І.П. Тигролови. Київ: Знання, 2011. 308 с.
3. Багрянний І. П. Сад Гетсиманський. Київ : Наук. думка, 2001. 548 с.
4. Клочек Г. Д. Концепція реформування літературної освіти в середній школі (предмет – українська література). *Дивослово*. 2011. № 10. с. 4-16.
5. Клочек Г. Д. Драматургічно-театральне і «кінематографічне» в поемі «Катерина». *Дивослово*. 2012. № 11. с. 19-23.

6. Нова українська школа: концептуальні засади реформування середньої школи. URL: <https://mon.gov.ua/static-objects/mon/sites/1/zagalna%20serednya/nova-ukrainska-shkola-compressed.pdf> (дата звернення : 26.10.2025).

7. Українська література. 10-11 класи. Програма для профільного навчання учнів загальноосвітніх навчальних закладів. За заг. ред. Р. В. Мовчан. Київ: Грамота, 2011. 201 с.

THE POTENTIAL OF IVAN BAHRIANYI'S WORKS IN SCHOOL EDUCATION

Diana Voitovych

*Vasyl Stefanyk Carpathian National University;
Shevchenko St., 57, Ivano-Frankivsk, 76015, Ukraine;
e-mail: dianavoitovych98@gmail.com*

The article explores the potential of Ivan Bahrianyi's literary works, in particular his novel «Tyhrolovy» in shaping the personality of modern school students. Special attention is given to the slow reading technique, the use of innovative teaching methods, the organization of active dialogue during lessons, and the development of key student competences. The educational, moral, and worldview significance of Bahrianyi's works is analyzed, particularly in fostering national consciousness, civic responsibility, and ethical values. Methodological guidelines for integrating Bahrianyi's works into school literature education are proposed, promoting critical thinking, emotional intelligence, and creativity.

Keywords: *close reading, competence formation, worldview values, critical thinking, teaching methodology.*

Українська реценція зарубіжного письменства

УДК 81'255.4І.Франко=133.1=161.2

DOI: 10.31471/2304-7402-2025-22(81)-136-151

«ПРАЦЯ ЛЮБА, ХОЧ, ЗВІСНО, НЕ ЛЕГКА». ПЕРЕКЛАДАЦЬКА МАЙСТЕРНІСТЬ ІВАНА ФРАНКА (ФРАНЦУЗЬКА ПРОЗА)

Ярема Кравець

Львівський національний університет імені Івана Франка
79000, м. Львів, вул. Університетська, 1;
e-mail: yaremakravets@gmail.com

У статті розглядаються окремі факти багатогранної перекладацької спадщини Івана Франка (1856-1916) стосовно його прочитання чотирьох зразків прози трьох класиків французької літератури другої половини XIX ст. – початку XX ст.

Метою статті є з'ясування ролі Івана Франка у входженні французької літератури в український культурний процес зазначеного періоду, його перекладацьких зацікавлень новелістикою Е. Золя, А. Додє, А. Франса.

Дослідницька методика. У статті використовується системний підхід із застосуванням історико-літературного, генетичного, порівняльного методів, а також методу герменевтики. На основі цих методів подано фактичний матеріал щодо історії зацікавлення Івана Франка окремими зразками новелістики трьох видатних представників французької літератури другої половини XIX ст. – початку XX ст.

Результати. У дослідженні мовиться про важливі факти, пов'язані з перекладацькою практикою Івана Франка не лише як тлумача творів французької літератури, але й наставника, порадирика і провідника молодих талантів, які ступали на шлях українських драгоманів.

Наукова новизна. Стаття є цікавою сторінкою пізнання перекладацьких зацікавлень Івана Франка, майстерності відтворення письменником художніх та стилістичних особливостей французької новелістики. Пояснюються мотиви і причини, які спонукали Івана Франка до вибору для перекладу саме цих творів згаданих французьких письменників.

Практична новизна. Стаття може стати підґрунтям для глибшого пізнання й вивчення перекладацької практики Івана Франка, а

надто стосовно його зацікавлення французькою літературою другої половини XIX – початку XX ст., підтвердженням постійного інтересу українських літераторів до здобутків видатніших представників певних національних літератур. Зазначено, що важливим є подальше дослідження майстерності Івана Франка як перекладача французької прози, а також стильових особливостей його україномовних інтерпретацій французької новелістики.

Ключові слова: Іван Франко, перекладацькі зацікавлення, стильові особливості, тематика, французька новелістика, майстерність перекладу.

У листі до М. Драгоманова від 1 січня 1895 року Іван Франко пропонував заангажувати Лесю Українку до задуманого перекладу трагедії В. Гюго «Торквемада»: «Чи панна Леся не мала б охоти взяти на себе труд перекласти «Торквемаду» Віктора Гюго? Я дуже бажав би напечатити сю драму по-нашому, і думаю, що кращого переводчика не найду. А праця, здається, була б і любя, хоч, звісно, не легка» [1, Т. 50, с. 9].

«Праця любя, хоч, звісно, не легка»! Про свої перші проби в перекладацтві вісімнадцятирічний Іван Франко написав у листі до співробітника літературно-громадського журналу «Друг» Василя Давидяка, який займався листуванням із ним як молодим письменником: «До літературної праці аніруш забратися, хіба в школі прихашчем перекладаю «Антигону» Софокла, – дасть Бог, трохи пізніше пришлю Вам проби тої роботи» (Лист до В. С. Давидяка від 13 жовтня 1874 р., Дрогобич) [1, Т. 48, с. 14]. І вже в наступному листі від 5 листопада до того ж адресата сповіщав: «Дальше шлю Вам пробу перекладу «Антигони» Софокла (...) і то не в тій цілі, щоби-сте його там де-небудь поміщали, але лишень, як Вам видається переклад» (Лист до В. С. Давидяка від 5 листопада 1874 р., Дрогобич) [1, Т. 48, с. 16].

У лютому 1876 року в листі до Ольги Рошкевич сповіщав про свій задум «видавати книжечками твори, переведжені із інших словесностей. Початок має зробити Гетого «Фауст» мого перекладу» (Лист від 29 лютого) [1, Т. 48, с. 47]. Твір видатного німецького просвітника на багато років заповнив уяву Івана Франка – науковця і перекладача.

До перекладацьких задумів із зазначенням конкретних французьких письменників та їхніх творів Іван Франко повернувся в листі до Михайла Драгоманова від 6 лютого 1877 року: «Я задумав іменно видавати бібліотеку найзнаменитіших романів і повістей заграничних, переведених на наше. Думка сеся повстала у мене ще торік, я переписувався з деякими нашими людьми, – ну, і всі заохочували мя до того» [1, Т. 48, с. 66]. Увагу Івана Франка привернув до себе, зокрема, твір Альфонса Доде «Жак», окрім того, повідомляв адресатові, що «переводиться на провінції Золя, перший том «Ругон Маккарів» і Доде «Фромон», а тепер у «Друзі» буде

перевод Белея «Виховання феодала» Еркмана-Шатріана». Іван Франко нарікав на нестачу перекладацьких сил: «У нас сил дуже мало. Академіки, котрі й слухати не хтять про роботу, а котрі відпекуються своїми заняттями» [1, Т. 48, с. 56]. Франкові листи тих часів до Михайла Драгоманова сповнені численними запитами і порадами стосовно добору й перекладання творів: «(...) чи в доборі й переводженні матеріалів поводитися головно кругом знання нашої «просвіщенної» публіки, значить подавати романи і повісті, не все приступні для простого народу, як ось, приміром, (...) декотрі (як, думаю, I і VI т. «Rougon-Macquart») Еміля Золя, чи старатися передовсім о повісті бодай що-то зрозумілі й для простих людей. Взагалі, се питання, й сам бачу, дуже хистке. (...) на Золя скажуть, як чув сам недавно (про «Нутро Парижа»), що се дуже «батярська повість», (...), а другі знов речі, як-от А. Доде, Е. Золя III, IV і V т., порозуміє, бачу, і наш селянин, особливо, де описується так вірно життя попа на селі (...)» (Лист до М. П. Драгоманова від 13 лютого 1877 р.) [1, Т. 48, с. 59]. У листі до того ж адресата від 16 березня того ж року Іван Франко сповіщав про одержання «сими днями» поеми Флобера «La tentation de Saint Antoine» (я получив сесю поему і прочитав за один вечір. Описання Александрії і різні аріан, Навуходоносорової учти і розмова Ант[онія] з чортом при кінці – се кусники якраз пригодні), бо й так цілої поеми у нас дати не спосіб» [1, Т. 48, с. 65]. Акцентуємо на цьому творі, зважаючи на те, що Флоберовий текст не покидав Івана Франка в пізніші роки творчості.

У Франковому листі від 21 квітня до Ольги Рошкевич згадується четвертий письменник, який товаришуватиме йому впродовж багатьох років життя: «Посилаю ти тепер VI т. Золя, на котрий, певно, будеш цікава. Словаря Белей буде потребувати аж на вакації для переводу «L'Assommoir». Не знаю, чи ти зможеш зладнати до вакацій «La curée», – впрочім, можеш, читаючи, повиписувати собі незнані слова. З переводом ніщо квапитися, волиш пробувати своїх сил в оригінальних шкіцах» [1, Т. 48, с. 70]. Цікавиться Іван Франко й іншими повістями Еміля Золя – «Кар'єра Ругонів» та «Завоювання Плассана». До роману «La curée» Іван Франко звернувся ще раз у листі до Ольги Рошкевич з початку березня 1878 року, коли його вже було «засуджено», і він вважав розірваними «зносини з Вашими родичами»: «Чи перевелисьте Золя «La Curée»? [1, Т. 48, с. 70]. У квітневому листі знову повертається до французького письменника: «Золю переводить і пришліть, чей, буду міг дістати «L'Assommoir», то Вам пришлю зараз новий роман Daudet «Nabob», де, кажуть, хороший. Початок Вашого переводу з «Ругон-Маккарів» першого тому, котрий є в мене, щодо языка дуже подобався Павликові. Надіюся, що в переводі другого тому Ви поступили далі на дорозі вправи і що своїми переводами зможете завстидати не одного з наших матуристів, ба й академіків народовців» [1, Т. 48, с. 81].

Остаточну думку про цей переклад Іван Франко подав у листі до Ольги Рошкевич від 30 липня: «Твій перевід Золя д у ж е х о р о ш и й, я маю тільки роботу переписати го на нашу правопись – і буде druckgerecht» [1, Т. 48, с. 91]. І. Франко не оминав час від часу сповіщати адресатку про новинки французької літератури: «Посилаю (...) дві книжки «От[ечественных] зап[исок]», де є цікавий роман Гонкура «La fille Elisa» [1, Т. 48, с. 92]. Про «прехорошу повість Едмона Гонкура» знову нагадував у своєму листі від 14 серпня, додаючи: «L'Assommoir» переводи; є надія, що з початком слід[уючого] року почнем друкувати Золя, і то нараз кілька куснів» [1, Т. 48, с. 102]. Конкретніше про золівські видання сповістив у листі до Михайла Драгоманова від 21 серпня того ж року: «На другий рік, якби спосіб, могли б взятись видавати Золя «Ругон-Макари», бодай деякі кусні. Перший і другий том уже майже готові. «L'Assommoir» переводиться, «Abbé Mouret» також може бути швидко готов» [1, Т. 48, с. 104]. І знову про «L'Assommoir» у листі до Ольги Рошкевич (кінець вересня 1878 р.): «Книжок усе ще скуповую багато. Шкода, що не можу ти нічого хорошого прислати. Але працєю, переводи «L'Assommoir», пиши шкіци і слова, а се бодай трохи розжене твоєю тугу» [1, Т. 48, с. 121]. Роман Е. Золя згадується майже в кожному листі Івана Франка, це його «idée fixe»: «Не забувай також при спосібності про «L'Assommoir». Якби могла бути по святах великодніх готова перша частка (перший капітель), то пришли, а ми надрукуємо в «Дрібній бібліотеці». А може б, ліпше на початок «Abbé Mouret»? Впрочім, як зачата «Assommoir», то вже не відривайся – нам все одно, чи одно вперед надрукувати, чи друге» (Лист до О. М. Рошкевич від 22-23 лютого 1879 року) [1, Т. 48, с. 164].

Відтепер Іван Франко для Ольги Рошкевич (до часу, поки вона не стане «панею Озаркевичевою» – останній лист Ольги Рошкевич до Івана Франка датований 1-2 жовтня 1879 року) – справжній проводир у сфері французької художньої прози, порадник із практики художнього перекладу. Розповідає про власне перекладання праць французьких науковців, видавничі проекти, особливо пов'язані з задуманою «Дрібною бібліотекою», інформує про новинки французької словесності. Не полишає розповідей про замовлені переклади романів Е. Золя, приготування до друку «Assommoir», друк двох перших розділів, а далі – сповіщення в листі від кінця червня 1879 року про бажання друку цього роману «цілою книжкою з портретом Золя» [1, Т. 48, с. 192]. Іван Франко інформує Михайла Павлика про роботу Ольги Рошкевич, з якою волів би тепер «уладити такі чисто літературно-наукові зносини, про її переклад «Довбні» Е. Золя, зацікавлення Гонкуровою «Жерміні Лясерте» – сподівався, що після «Довбні», може б, поволі переводила «Жерміні Лясерте». Знаємо, що переклади О. Рошкевич творів Е. Золя «Довбня» (як продовження перекладу «L'Assommoir» («Пастка») і «La Curée» («Здобич») у повному

задумі свого часу не були надруковані («Дрібна бібліотека» на 14-му випуску припинила своє існування).

З січня 1880 року думки Івана Франка зайняті перекладом «Мертвих душ» та «Фауста», віршами Гете. В березневому листі від 1881 року до Михайла Драгоманова радиться щодо друку в журналі «Світ» перекладу з Реклю («дати нашим школярам першу географію України, роблену по новій методі») [1, Т. 48, с. 276]; згодом перекладає «один акт Лес-сінгового «Натана Мудрого», котрий мене віддавна зацікавляє і котрого я хотів би видати з обширною передмовою та поясненнями» (лист до Ульяни Кравченко від 12 червня 1884 р.) [1, Т. 48, с. 458]. До перекладацьких проблем Іван Франко повертається в жовтневому листі 1885 року до Олени Пчілки, підказуючи пропозицію продовжити переклад «Іліади», «котру, як я чув, Ви перекладаєте?» [1, Т. 48, с. 563].

Першим повним перекладом Івана Франка з тогочасної французької літератури був переклад оповідання Еміля Золя «Напад на млин. Оповідання з війни 1870 року», вперше надрукованим у книзі «З чужих зільників. Львів, 1885 р.». Переклад цього оповідання мав і друге прочитання 1901 року у виданні Українсько-руської видавничої спілки. Як зазначає критика, цей переклад належить до ранніх робіт українського письменника, який цікавився творчістю Еміля Золя упродовж усього життя. І. Франкові належать переклади уривків з повістей «Рим» (1897) і «Париж» (1898) [1, Т. 25; Прозові переклади (1877-1913)]. Два романи Е. Золя («Довбня» та «Жерміналь») видані в перекладі українською мовою за безпосередньою участю І. Франка.

Оповідання «Напад на млин», яке в історії літератури вважається найцікавішим і найзначнішим твором «школи Золя», з'явилося друком 1880 року у збірнику «Меданські вечори». Появі твору передувала гаряча дискусія серед учасників літературного гуртка в Медані, які вирішили видати збірку правдивих оповідань про події десятилітньої давності – франко-пруську війну 1870-71 рр., відмовившись од офіційних літературних шовіністичних зразків, що заповнили тогочасну Францію. Поряд із Мопассановою «Пампушкою» це оповідання із задуманих шести новел стало найбільшим вдалим протестом проти війни. Поет і критик Теодор де Банвіль зазначив, що «ніколи ще письменник не досягав такої драматичної сили, такої майстерності у створенні персонажів, які діють і живуть».

Е. Золя відмовився в цьому оповіданні од своїх негативних персонажів, подавши зовсім інше панорамне бачення – мальовниче зображення «розкішного закутка Лотарингії», річки Морель із безліччю потічків, які журчать у лісах, вогких лугів, і «Et c'était là que le moulin du père Merlier égayait de son tic-tac un coin de verdure folles» («на краю прогалини млин дядька Мерльє оживляв своїм шумом весь той зелений закуток») [1, Т. 25, с. 361]. Сам млин «semblait vieille comme le monde» (був

«старий як світ»), млинове колесо тріщало, крутячись, «qui craquait en tournant, avec la toux asthmatique d'une fidèle servante vieillie dans la maison» («нагадувало кашель служниці-бабусі, постарілої в службі»). Іванові Франкові були близькими ці реалії, знані йому ще з дитячих літ – «La partie du moulin qui trempait ainsi dans la Morelle, avait l'air d'une arche barbare, échouée là. (...) L'eau entraît sous le plancher, il y avait des trous, bien connus dans le pays pour les anguilles et les écrevisses énormes qu'on y prenait. (...) C'était un pêle-mêle d'écoignures, de petites murailles, de constructions ajoutées après coup, de poutres et de toitures qui donnaient au moulin un aspect d'une citadelle démantelée» – «ціла та часть млина, що стояла в воді, подобала на старий ковчег, пришпилений до берега (...) Вода проникала крізь підлогу; тут були печери, в яких виводились величезні раки і угрі, славні на всю околицю». (...). Цілий млин подобав на безладну купу закамарків, перестінків, причілків, стовпів і піддашків, що надавали йому подоби старої, напіврощавленої цитаделі») [1, Т. 25, с. 361-362].

Оповідання Е. Золя тематично і настрєво ділиться на п'ять змістових фрагментів – опис патріархального «закутка» Лотарингії; романтичні заручини Франсуази з Домініком; перші постріли; відчайний вчинок Франсуази; гостра драматична колізія – страта Домініка, агонія млина, звитяжний бій. Така змістова і стильова різнобарвність золівського тексту потребувала особливої перекладацької майстерності Івана Франка як тлумача оповідання «Напад на млин».

Іван Франко використовує народні звороти, прислів'я, діалектні слова та звороти: «...mais elle devenait toute potelée, avec l'âge elle devait finir par être ronde et friande comme une caille» (Але з часом вона (...) *повинна була зробитися зовсім статною молодичкою* – тут і далі курсив наш); «Naturellement, tout le pays la courtoisait, (...)» (з *цілого округу парубкам відбою не було у мельниківни*); «Cette existence libre, dont les paysans ne s'expliquaient pas bien les ressources, avait fini par lui donner un mauvais renom» (*Таке безжурне життя (...) кинуло на нього недобру славу*); «On se bouda pendant une semaine» (*Батько і дочка ворсились одно на одне весь тиждень*); «Tout Rocreuse clabauda» (*Гутірка пішла по селу*); «...tout cela d'un tel cœur, qu'on venait le voir par plaisir» (*...люди приходили любитися на нього*); «Au milieu de toute cette grosse besogne, Françoise et Dominique s'adoraient» (*Франсуаза і Домінік обожали одне одного*); «Alors, on trinquait bruyamment. Tout le monde riait» (*Тоді всі почали шумно стукатися чарками*); «Et ils s'embrassèrent, très rouges» (...) (Молоді поцілувались, зарум'янившись по вуха); «Il fit fermer le grand portail de la cour (...)» (*Він велів затарасувати широку браму, що виходила на вулицю, (...)*); «Vers sept heures, elle eut une émotion poignante» (*Коло сьомої години пережила убійчу мінуту*); «Brusquement, une pierre se détacha de la muraille et tomba dans la Moselle avec un rejaillissement

sonore» (*Нараз камінь відірвався від стіни і (...) бовтнув у Морель*); «Lorsqu'ils ne me trouveront plus, ils sont capables de tout» (*А коли втечу, то вони здібні зробити Бог знає що*); «Mais, brusquement, un bruit les glaça» (*Але наглий шум оледенів їх*); «L'imbécile! murmura-t-il, il gâte tout» (*Дурень, – проворкотів він, – усе попсував*); «Le père Merlier garda son flegme. Il eut à peine un léger haussement d'épaules, tout se drame lui semblait d'un goût médiocre» (*...немов хотів сказати, що ціла та комедія йому не до смаку*); «Le vieillard était devenue très pâle» (*Старий одбелів*); «Il voyait bien dans ses yeux qu'elle ne mentait pas, (...). Ah!! Ces enfants, avec leurs cœurs, comme ils gâtaient tout!» (*Він вичитував із її очей, що вона говорить правду. Ах, ті діти зі своїми чуттями! Все попсують!*); «L'officier tourna sur ses talons, (...)» (*Офіцер обернувся на закаблуках...*).

Бачимо вдале використання в перекладі окремих ідіоматичних висловів, прислів'їв, фразеологізмів: «On allait se cogner dur» (*Заступи господи від усякого лиха*); «On allait leur flanquer une raclée soignée» (*Їм французи завдадуть перцю, та й годі*); «Tiens-toi tranquille, lui dit-il, tâche de dormir... Demain, il fera jour, et nous verrons» (*А завтра дасть Бог час, дасть і пораду*); «Il avait pour principe que les femmes ne sont bonnes à rien, et qu'elles gâtent tout, lorsqu'elles s'occupent d'une affaire sérieuse» (*...баба ні до якого поважного діла нездібна*); «A présent, nous voilà propres!» (*Ну, нема що й казати, наробив він нам клопоту*); «Et rien ne bougea plus, (...)» (*І ніщо більше не щебернуло*); «Elle n'avait plus conscience du temps» (*Вона вже й о світі не тямилася*).

Природньо читаються діалоги між персонажами оповідання, окремі репліки, стривожені та докірливі відповіді: «C'est pour avoir le plaisir de vous annoncer que Françoise épousera ce gaillard-là dans un mois, le jour de la Saint-Louis» (*Я спросив вас, щоб на radoцях повідомити, що Франсуаза вийде заміж за отсього парубка віднині за місяць, в день святого Людовіка*); «Ah! mes pauvres petits, ce n'est pas demain que je vous marierai!» (*Так, мої небожата, годі буде вам повінчатися завтра*); «Il habite le pays depuis longtemps? Alors il doit très bien connaître les bois voisins?» (*А віддавна він живе в тій околиці? Значить, він добре знає околичні ліси?*); «Comment, c'est vous, c'est vous l'avez... Oh! que vous m'avez fait peur! Vous pouviez vous tuer» (*Як? Се ви, се ви?.. Ох, як ви налякали мене! Ви могли забитися*); «Oui, c'est cela, continua le Prussien, vous ou votre fille l'avez aidé à fuir. Vous êtes son complice... Une dernière fois, voulez-vous nous le livrer?» (*Еге, так воно мусить бути, – говорив дальше офіцер. – Ви або ваша дочка допомогли йому втекти. Ви його спільники... Остатній раз питаю вас: видаєте нам його, чи ні?*); «Grâce, monsieur, ne faites pas du mal à mon père. Tuez-moi à sa place... C'est moi qui ai aidé Dominique à fuir. Moi seule suis coupable» (*Змилуйтеся! Не робіть нічого батькові! Вбийте мене замість нього... Я всьому винна. Я допомгла Домінікові втекти*); «Françoise, tu me caches quelques chose,

répéta-t-il) (Франсуазо, ти з чимось тайшся передо мною? – повторив він); «Écoutez, monsieur, une heure, encore une heure... Vous pouvez bien nous accorder une heure!» (Послухайте, паночку, ще годину! Дайте мені ще годину часу!); «C'est mal, dit-il. Pourquoi ne m'avez-vous pas ramené?» (Се негарно! Чому ж ви не завернули мене?); «L'officier venait de murmurer: Avant tout, réglons cette affaire» (Офіцер проворкотів: Поперед усього – скінчімо наш рахунок!); «Le père Merlier venait d'être tué raide par une balle perdue» (Дядька Мерльє забила якась блудна куля).

Майстерно орудуючи художнім словом, Іван Франко з великим тактом і розумінням відтворював настроєвість оповідання Еміля Золя. Зворушливо щемливо звучать останні перекладені Іваном Франком абзаци «Нападу на млин» з одушевленим млином, скаліченим ворожими кулями: «Ах, бідний млин! (*Ah! le pauvre moulin*). Кулі проверчували його наскрізь! (*Des boulets le perçaient de part en part*). Але особливо погано приходилось йому від сторони Морелі (*Mais c'était surtout du côté de la Morelle que le désastre devint lamentable*) ... а крізь прірву виднілась кімната Франсуази з її ліжком, що було старанно застелене білим простирадлом (*...et l'on voyait, par une brèche, la chambre de Françoise, avec son lit, dont les rideaux blancs étaient soigneusement tirés*). Старе колесо влучене було двома кулями і затріщало передсмертним хрускотом (*elle eut un gémissement suprême*). Лопаточки попили по воді, всі состави колеса розвалилися (*la carcasse s'écrasa*). З ним відлетіла весела душа млинова (*C'était l'âme du gai moulin qui venait de s'exhaler*).

Перекладацьке зацікавлення Альфонсом Доде датується Франковим листом до Ольги Рошкевич від 15 січня 1879 року, в якому він повідомляв, що «взявся переводити для «Tygodnia» ескізи Альфонса Доде, друковані недавно в «Отеч[ественных] записках» (...)» [1, Т. 48, с. 142]. З тексту листа можна здогадатися, що цей задум був чисто меркантильний, пов'язаний із бажанням передплатити «деякі наукові газети німецькі» (там само). До французького класика Іван Франко повернувся 1898 року, надрукувавши на сторінках кн. 3 «Літературно-наукового вісника» три оповідання з книги А. Доде «La Fédor» (Paris, Ernest Flammarion Éditeur) – «Спомини шефа кабінету», «Лекція історії» та «Свято дахів (Різдвяна казка)». Ім'я письменника постійно фігурувало серед літературознавчих досліджень і видавничих планів Івана Франка. 1878 року письменник у статті «Література, її завдання і найважливіші ціхи» вперше згадав А. Доде серед низки письменників – представників нової літератури, яким запевнена «довговічна стійність» творам. Ще раз до французького письменника І. Франко повернувся того ж року у статті «Еміль Золя і його твори», попервах надрукованій польською мовою, зараховуючи його до «н а т у р а л ь н о ї школи французьких романістів», яка зараз має в свої ряди найздібніших людей, справжніх корифеїв

сучасної французької літератури» [1, Т. 26, с. 97]. 1891 року знов бачимо вартісну згадку про А. Доде у Франковій статті «З галузі науки і літератури», в якій він проголошений молодим реалістом, котрий виходить із принципів «вивчення життя суспільства, пропаганди певних ідей і суспільно-політичних підвалин» [1, Т. 28, с. 161-162], що надалі стали засадами творчості Е. Золя. Психічного процесу в поетовій душі стосовно новочасної історії літератури Іван Франко торкнувся у статті 1898 року «Із секретів поетичної творчості», мовлячи «про померлого недавно Альфонса Доде», який «нотував настрої і враження, а ще більше дивився і думав. (...) поки новий твір цілком не ухилився з його душі» [1, Т. 31, с. 64]. Того ж року Іван Франко повідомляв читачів у т. 1 «Літературно-наукового вісника» про смерть Альфонса Доде, «однієї з найясніших зірок тої плеяди французьких писателів, котра починається Флобером (...)» [1, Т. 31, с. 153] і намір подати до вісника статтю про життя і твори Альфонса Доде. У поміщеній у т. II кн. 4 «ЛНВ» статті про письменника Іван Франко писав: «... з дрібних оповідань Доде, тих справжніх самоцвітних брильянтів, щедро розсипаних знаменитим автором, перекладено у нас дуже мало; ті три невеличкі нариси, які подали ми в попередній книжці «Вісника», можуть читачам дати поняття про скінчений артизм, простоту і грацію, що водили пером їх автора, а ми сподіваємось в далішій часі ще подати вибір з сих дрібних оповідань» [1, Т. 31, с. 173].

Іван Франко більше не перекладав малу прозу А. Доде, однак доволі часто згадував французького письменника у своїх літературознавчих працях та белетристиці. Одну таку цікаву характеристику бачимо у статті «Українська література за 1899 рік», написаній чеською мовою 1900 року: «Серед галицьких новелістів перше місце зайняв Василь Стефаник. Його коротенькі нариси з життя селян відзначаються великою простотою і тим глибоким ліризмом, яким захоплюємося у Альфонса Доде. Він дуже добре знає життя і душу селян, він художник, що ніколи не переобтяжує розповідь, дотримується художнього такту» [1, Т. 33, с. 15].

Згадки про А. Доде бачимо в багатому листуванні І. Франка, зокрема з М. Драгомановим, О. Рошкевич, М. Павликом, М. Грушевським (у листі від 8 серпня 1898 року читаємо дещо інтригуюче: «Коли маєте переводчика з Доде, то дуже добре, – у мене нема навіть його contes. Нехай перекладає» [1, Т. 50, с. 108]. У коментуванні до цього листа зазначено, що «Твори французького письменника Альфонса Доде (1840-1897) для ЛНВ перекладала Марія Грушевська [1, Т. 50, с. 488].

Новели Альфонса Доде в перекладі Івана Франка («Спомини шефа кабінету» та «Урок історії») діаметрально відмінні своїми стильовими особливостями. Перша – гротескно-іронічна з майстерним, навіть грайливим відтінюванням різних порухів людської думки; друга – реалістич-

не змалювання звичайної пригоди з життя кінця XIX століття із вдалою характеристикою традиційних персонажів банального життя.

Оповідання «Спомини шефа кабінету» вперше надруковане у кн. 3 «Літературно-наукового вісника» 1898 року, як вказував І. Франко, за виданням La Fédor. Paris, Ernest Flammarion Editeur. Оповідник, копіїст (un emploi d'expéditionnaire) у «міністерстві маринарки» (au ministère de la Marine), син «пенсіонованого капітана фрегати» (capitaine de frégate en retraite) несподівано дістає пропозицію змінити свій службовий стан і стати шефом кабінету Мора, «президента законодатного корпусу» (président du corps législatif) на набережній д'Орсе в Парижі. Оповідник досить швидко переконався, що «під видом аматора всяких блискучок ховався тонкий знавець людської вдачі, дуже вмілий баришівник, що вмів пізнавати людей і кермувати ними ще ліпше, ніж кіньми» (*Il est vrai que sous l'amateur flonflons expertisait un très fort maquignon qui connaissait et conduisait les hommes encore mieux que ses écuries*). Заворожений великою зміною в житті, «взявся писати до свого тестя, чесного винаря в Бургундії, дитинячий, безглуздий лист», попустивши «поводи самій безтямній фразеології...» (*je me lâchai dans des phrases imbéciles...*); «Велика столиця – наша, таточку, і неапольські торти, і любецькі рафинерії... В наших руках біржова спекуляція, торгівля і торгові спілки, і експропріації великі, як винні бочки. Недаром же сказав батько Гізо, приятель нашого дому: «Збагачуймось!»

Як сам признався, «аж три сторони отакої саламахи нагородив» (*Ma lettre fermée sur trois pages de cette extravagance*) та ще й надумав «занести його самому на пошту тут же в будинку парламенту». Лист, звісно, потрапив графові в руки, який благородно промовив: «Подріть сю дурницю. Ані слова більше. Се лишиться між нами... Робіть так, щоб я забув про це» (*Déchirez cette vilénie... me dit-il tout bas, sans me regarder. Tachez que je l'oublie*).

Кульмінаційним є останній кумедний абзац оповідання, в якому розповідник, «пригадавши собі лекцію графа Мора» (*me souvenant de la leçon de Mora, je m'en servis à mon tour*), вирішив покористуватися нею: нестачу двох луїдорів у касі президентури надумав залагодити листком канцелярійському слугі: «Гранперрон, між нами є два луїдори! Чиніть так, щоб я забув про них» (*Il y a deux louis entre nous. Grandperron, tâchez de me les faire oublier*). «Розплакавшись, слуга (pauvre diable, marié, les tas d'enfants; j'eus pitié – бідачисько, жонатий, купа дітей) почав дякувати мені, а вісім день пізніше обікрав усю касу (*Il me remercia, en pleurant et huit jours après raflait toute la caisse*). Отак, я переконався, що такі лекції не завжди виходять на користь» (*J'appris ainsi que les leçons ne servent jamais*).

Переклад Івана Франка приваблює добором вдалих українських еквівалентів словам і образам оповідання Альфонса Доде: «той останній

позирк, в котрому клубиться все назбиране в житті, мов при світлі блискавки» (*ce dernier regard où tout tient, qui ramasse la vie comme dans un coup d'épervier*); «що се значить знаходитися під крилом Мора, сього славного майстра в робленні інтересів» (*et pour faire comprendre que c'était de courir sous le pavillon de Mora, le fameux brasseur d'affaires*); «що всі разом толочаться в душу» (*qui vous assaillent toutes ensemble*); «Серед тиші зимового ранку, присипаного білим снігом, в теплім покою, вибитім шовковими тапетами» (*Et dans le silence de la matinée d'hiver ouatée de brume blanche, dans la tiédeur de la pièce capitonnée*); «написаний дрібним нервовим скорописом» (*écrit de sa petite cursive nerveuse*); «Як міцно він ухопив мене за душу отсим листом!» (*Comme il me tint solidement avec cette lettre*); «Ану, чи потрафите прочитати моє писання?» (*Voyez si vous lisez mon écriture*); «Та чимало й інших речей я порозумів у Мора» (*J'appris bien d'autres choses encore, chez Mora*).

«Лекція історії», написана на основі дійсного випадку із часів франко-пруської війни, приваблює динамічним діалогом двох персонажів – впевненого в собі, але доволі обмеженого, маршала, і його ад'ютанта – полковника, заклопотаного тією правдою, яку повинен проголосити «своїй ексцеленції». У примітці до перекладу Іван Франко зазначив, що йдеться, «очевидно, про маршала Базена, що д[ня] 27 жовтня 1870 р. піддав укріплений Мец і цілу армію пруссакам, за се був поставлений перед воєнним судом в засуджений на смерть 10 грудня 1873 р. (...)» (Т. 25, с. 384). Початковий абзац новели сірого дня початку жовтня 1872 року, «на день чи два дні перед воєнним судом», обмін лаконічними репліками, жвавість діалогу з повільним початковим описом-зав'язкою твору, далі – розмова різної тональності з вкрапленням окремих уточнень ад'ютанта і врешті кінцевий абзац твору – «маршал в глибокій задумі взявся ходити далі по своїм невеличким саду, повторюючи: «За те, що в часі битви не зробив усього того, що міг був зробити». Майстерність Івана Франка-перекладача особливо яскраво виступила у відтворенні розмовних кліше двох персонажів: «Даруйте, маршале!» (*Pardon, maréchal*); «Ах, невже? То був іще й інший?» (*Ah! vraiment, il y en a un autre?*); «Чи бач! Щось так, як я...» (*Tiens! c'est comme moi...*); «Так самісінько, як мене!» (*Encore comme moi!*); «Але ж се зовсім так, як у мене... Ах... ну, та я надіюся, що його увільнено» (*Mais c'est tout à fait comme moi... Ah! ça, j'espère bien qu'ils l'ont acquitté*); «Так на що ж іще?» (*Quoi donc alors?...*); «Не було ніякісіньких. (...) В декреті, що засуджував його на смерть, сказано тільки ось що: «За те, що в часі битви не зробив усього того, що міг був зробити» (*Pas le moins du monde. (...) Le décret qui le condamnait à mort portait seulement; pour n'avoir pas fait dans le combat tout ce qu'il était en son pouvoir de faire*).

Майстерно прочитаний і останній, сповнений психологічної напруги, абзац оповідання: «Ах! – скрикнув маршал і в глибокій задумі

взявся ходити далі по своїм невеличкім саду тим правильним, несвідомим ходом, яким іде чоловік по линві, під вагою тяжких думок. Від часу до часу він зупинявся і півголосом, немов говорячи сам з собою, повторяв: «За те, що в часі битви не зробив усього того, що міг був зробити» (*Ah! fit le maréchal devenu tout pensif, et il continua à marcher dans le petit jardin, de ce pas régulier inconscient, qui fait comme un balancier aux pensées trop lourdes. De temps en temps, il s'arrêtait et répétait, à mi-voix, en se parlant à lui-même: pour n'avoir pas fait dans le combat tout ce qu'il était en son pouvoir de faire*).

Іван Франко вперше упровадив Анатолія Франса (1844-1924) у свій критичний контекст 1898 року у статті «Інтернаціоналізм і націоналізм у сучасних літературах», говорячи про тих окремих письменників, які «у французькій літературі починають здобувати собі повагу». До слова сказати, І. Франко склав думку про французького письменника на основі його ранніх віршів, назвавши А. Франса неокатоликом. Згадав його й у статті того ж року «Голос Золя в справі Дрейфуса» серед тих, хто виступив на захист капітана французького генерального штабу, якого звинуватили у шпигунстві на користь Німеччини. Ще раз про французького письменника І. Франко написав 1908 року у статті «Тен як історик французької революції», наголошуючи на стилі одинадцяти томів історика І. Тена («стиль старанно одшліфований, вигладжений і загострений»), який, за словами автора статті, викликає спокусу «становити Тена як стиліста обік Анатолія Франса» [1, Т. 47, с. 362]. Можна здогадуватися, що на той час Іван Франко вже знав французького письменника як, зокрема, автора відомих реалістичних романів, першої частини «Сучасної історії» (1897), хоча й сумнівався в тім, що А. Франс («випасений і вічно усміхнений член Французької академії»), як і Метерлінк («популярний адвокат у Брюсселі») чи Ібсен («скептик і цинік»), можуть бути свідками і репрезентантами якоїсь глибокої душевної чи сердечної кризи [1, Т. 37, с. 412].

Переклад твору А. Франса «Кренкебіль» Іван Франко вперше надрукував 1903 року в журналі «Літературно-науковий вісник» (кн. 2, с. 165-179) за виданням «Anatole France. Opinions sociales. Paris, Société nouvelle de librairie et d'édition, 1902», примірник якого зберігається в бібліотеці І. Франка фондів Інституту літератури імені Тараса Шевченка НАН України.

Прочитання перекладу засвідчує певні скорочення тексту французького оригіналу. Завершивши переклад оповідання «Кренкебіль», Іван Франко додав наступну ремарку: «Отсе оповідання, передане тут з деякими скороченнями, послужило авторові основою триактової драми, яка перед місяцем з великим успіхом була виставлена в одному із паризьких театрів» [1, Т. 25, с. 411]. Перекладач повністю вилучив перший

вступний розділ оповідання Анатолія Франса, р. IV «Апологія для пана президента Бурріша», невеликий абзац із р. V «Впокорення Кренкебіля законам республіки», декілька незначних речень із завершального розділу «Останні наслідки».

Оповідання Анатолія Франса «Кренкебіль» можна зарахувати до т. зв. «народних оповідань», що яскраво проголосили себе в європейських літературах на зламі XIX–XX століть темами соціальної несправедливості, гостротою соціальних проблем, майстерною сатирою і глибоким гуманістичним пафосом. Першорядним персонажем таких оповідань стає «маленька людина» – зневажена, уярмлена, пригнічена, але водночас і хранителька та носій найкращих людських вартостей, якій притаманне почуття власної гідності, здатність стати на захист свого маленького виплеканого нею власного світу. «Маленька людина» присутня своїми життєвими історіями в оповіданнях угорця Кальмана Міксата, французького Анрі Бордо, болгарина Ангела Каралійчева, німців Макса Юнгніколя і Людвіка Тома, Марка Черемшини, Івана Франка та ін.

«Кренкебіль» привабив українського письменника неординарною постаттю шістдесятирічного *«розвозчика ярини»* з півстолітнім досвідом, який став випадковою жертвою *«поліціяна ч. 64»*, якому Кренкебілеві «слова, що значили радше розпуку, ніж бунт», видалися особистою зневагою: «А що по його думці всяка зневага мусила висловлюватися в традиційній формі, правильній, усвяченій, обрядовій і, так сказати, літургічній *«Смерть коровам!»* (вулична лайка з часів комуни 1871 року, звернена проти поліцейників – перекладач) – то, власне, в сій формі він у тій хвилі почув і зрозумів слова з уст провинника» [1, Т. 25, с. 399].

Для Кренкебіля розпочалися декілька днів судової тяганини – зізнання поліціяна Бастіана Матра, слова на захист доктора Матьє, виступ захисника Лемерля («Він знав лиш одно, що він не кричав: *«Смерть коровам!»*). А що його засуджено на два тижні тюрми, се на його думку була якась глибока тайна, один із тих артикулів віри, які вірні приймають, не розуміючи їх, якась об'ява темна, грімка, гідна подиву і страшна») [1, Т. 25, с. 405]. Кренкебіль вийшов із в'язниці, знов тягнув свій возик по вулиці Монмартр – «не сердився, не нарікав ні на кого за свою пригоду. Йому не лишилося по ній ніяких прикрих споминів. Навпаки, в його душі все се виглядало як театр, як подорож, як сон» [1, Т. 25, с. 405].

Оповідання Анатолія Франса приваблює розмаїттям стилевих барв – золівська натуралістичність змалювання паризьких вулиць, майстерність портретних характеристик, динаміка діалогічних сцен, забарвлених простонародними висловами, «ошляхетнення» окремих колізій та персонажів, романтизм певних подій, навіть елементи гротеску в деяких поступаннях Кренкебіля. Іванові Франку була близькою і зрозумілою подана у творі французького письменника дивна пригода «Жерома Кренкебіля, продавця овочів», який врешті-решт зіткнувся з людською байдужістю

(«Ніхто тепер не хотів знати його. (...) ...сторожа погорджувала ним, відпихала його. Вся суспільність, ади!») [1, Т. 25, с. 408].

Перекладацька майстерність Івана Франка знайшла своє втілення як у вдалому прочитанні українською мовою багатьох реалій життя простого люду, так і окремих назв товару Кренкебіля, обміні просторічливими репліками: «Le vieux marchand ambulant (...) maintenant n'avait plus un rond» (*Старий яриняр (...) тепер не мав ані зламано гроша*); барвистими народними зворотами: «Nom de nom!» (*Там до бика! Misère de misère! Bon sang de bon sang!*); «А, тебе триста без двох! Ну, чи чував хто таке, га?» (*Alors! que j'ai dit: «Mort aux vaches!» Oh!...*); «Ади, ади! Я мав кричати: «Смерть коровам»! А боже ж мій!» (*Vrai de vrai! On mangerait par terre (Бий мене коцюба! На помості можна б обідати)*); «Dessalée! va! Madame Laure en laissa tomber si chou vert et s'écria: Eh! va donc, vieux cheval de retour! Ça dort de prison, et ça insulte les personnes!» (*Іди, йди, ти, митко! Пані Льора випустила з рук зелену головку капусти і крикнула: Ади, стара коняка! Сам арешту витирає, а інших лає!*); прислів'ями: «Tant va la cruche à l'eau qu'à la fin elle se casse» (*доти збанок воду носить, доки вухо не вірветься*); «Faut croire qu'on devient moins raisonnable en vieillissant» (*мабуть так, що чим чоловік старіє, тим дуріє*) тощо.

Перекладач вдало, майстерно передає окремі репліки персонажів твору, як от: «Circulez! – J'attends mon argent, répondit Crainquebille» (*Далі! Далі! – Жду на гроші, що мені належаться, – відповів Кренкебіль*); «Mêlez-vous de ce qui vous regarde» (*Прошу не пхати носа до чужого проса*); «M'ame Bayard, m'ame Bayard, vous me devez quinze sous de l'autre fois» (*Пані Баярдова, пані Баярдова, ви мені винні п'ятнадцять су відоноди*); поліцей ч. 64 промовляє лагідно, але «похіпливий карати» (*prompt à verbaliser*). Цікаві барвисті звороти слова, які впроваджував Іван Франко у свій переклад оповідання «Кренкебіль»: l'embarras des voitures (*глома поїздів, сутолока возів*); ne songea plus qu'à faire montre de son autorité (*зробити вжиток зі своєї власті*); concrète dans son oreille les paroles du délinquant (*зрозумів слова з уст провинника*); où qu'ils m'ont étouffé ma voiture (*куди вони заподіли мій возик*); Et même y a pas plus morue que cette femme-là (*нема другої такої каракатиці, як ся баба*); il les appelait proprement râleuses et purées (*він зараз назве її хляпатурою та лемішкою*); toute sa vie innocente et rude de cheval humain (*ціле його життя, невинне і невибагливе, життя чоловіка-коняки*); il lui vint une idée (*шибнула в голову думка*); Une bruine tombait, plus froide et plus pénétrante que la pluie (*стояла сніжниця, мокра й холодніша від дощу*); s'enfonça sous la pluie dans l'ombre (*почалапав під дощем, поки не щез у нітьмі*); empoigner tous les poivrots (*арештувати всіх галапасів*); sale gosse (*пуцьвірок*); un pas grand'chose, un sale coco (*марна штучка, брудний шмаркачина*); ce sacré père Crainquebille était un vrai porc-épic (*цей кроть-його-за-ногу Кренкебіль*).

Вартують уваги ще декілька прикладів особливої майстерності Івана Франка у прочитанні «Кренкебіля» Анатолія Франса як свідчення глибокого вчитання перекладача в настрій твору: «Peut-être s'en serait-il tiré pourtant, avec un peu d'aide» (*Та може б воно якось пішло, якби йому дрібку допомогли*); «Crainquebille renonça à s'expliquer. C'était trop difficile» (*Кренкебиль здвигнув плечима і не сказав нічого. Годі було знати, хто перший*); «M. le président Bourriche lut entre ses dents un jugement» (*президент Бурріш прочитав, муркочучи, ледве чутно присуд*); «Comment, qu'il ne vous faut rien? Vous vivez pourtant pas de l'air du temps» (*Як то не треба? Адже не будете жити духом божим*); «la moutarde lui avait monté au nez, et dame!» (*йому не стало терпцю, і на тобі!*); «Enfin il était démoralisé» (*Еге ж, не той став! Не стало моральної сили*); «Mon vieux Crainquebille, t'es plus bon que pour lever le coude» (*Гей, старий Кренкебілю, нездалий ти ні до чого, хіба де на смітник*); «La misère vint, la misère noire» (*Надійшла нужда, чорна нужда*).

І ще один штрих перекладу Івана Франка: «Son ami, le marchand de marrons (...) déclarait que ce sacré père Crainquebille était un vrai porc-épicé» (неприємна, роздратована людина. – прим. Я. К.); (*його приятель, продавець маронів (...) говорив, що сей кроть-його-за-ногу Кренкебиль, то правдива шевська смола*) [1, Т. 25, с. 408]. Письменник використав таку мальовничу лайку з уривку з «беззв'язного монологу» п'яниці – «А я тобі кажу, куме Блажею... кроть твою мати за ногу...», і ще дещо далше: «Кроть твою мати за ногу! (...) – кричав щосили п'яний» з оповідання «Хома з серцем і Хома без серця», що з'явилося своїм українським варіантом у львівському збірнику 1906 року.

Запропоноване дослідження особливостей Франкового прочитання чотирьох творів трьох письменників французької літератури дозволило глибше пізнати перекладацькі засади українського письменника, критерії, якими керувався Іван Франко-перекладач. У цій студії не мовилося про окремі перекладені уривки з творів В. Гюго, Г. Флобера, Е. Золя, датовані 70-90-рр. XIX століття і початком XX століття, а також інші пізніші прочитання, особливо цікаві для дослідження перекладацтва Івана Франка – «Злочинець Сальва. Вирилки з повісти «Paris» Е. Золя (переклад 1898 р.); «Свято дахів. Різдвяна казка» А. Доде (переклад того ж року) з колоритними персонажами – паризькими воробцями, годинником, дзвонами і дзвінками, ключем журавлів, царем-Різдвом, які перегукуються між собою в очікуванні різдвяного дійства; новела С. Земляка (Гелена Жембровська) «Савка Дудар» (переклад 1903 р.) тощо. Дослідникові перекладацького хисту Івана Франка йшлося про те, щоб проілюструвати його мистецтво прочитання французькомовного тексту попервах на прикладі хрестоматійних творів класиків французької літератури, авторитетних майстрів світового художнього слова.

Література

1. Франко І. Зібрання творів: у 50 томах. – К.: Наукова думка, 1976-1986.

**“THE WORK IS A LOVED ONE, THOUGH IT ISN’T EASY, OF COURSE”.
IVAN FRANKO’S SKILLS AS TRANSLATOR (FRENCH PROSE)**

Yarema Kravets

*Ivan Franko National University of Lviv
79000, Lviv, 1 Universytetska St.;
e-mail: yaremakravets@gmail.com*

The article examines individual facts of the multifaceted translation legacy of Ivan Franko (1856-1916) in what concerns his reading of four prose samples of three French literature classics of the second half of the 19th–early 20th c.

***The aim** of the article consists in clarifying Ivan Franko’s role in the entry of French literature into the Ukrainian cultural process of the period in question, his translation interests in the novellas by E. Zola, A. Daudet, A. France.*

***Research methodology.** The article employs the system approach with the application of historical-literary, genetic, comparative methods, as well as that of hermeneutics. On the basis of these methods, factual material regarding the history of Ivan Franko’s interest in individual novellas’ samples of the three outstanding representatives of French literature in the second half of the 19th–early 20th c. is presented.*

***Results.** The research presents major facts connected with Ivan Franko’s translation practice not only as interpreter of French belles-lettres works, but as tutor, mentor and leader of budding talents embarking upon the path of Ukrainian translators.*

***Scholarly novelty.** The article is an interesting page in coming to know Ivan Franko’s interests as translator, the writer’s skills in the reproduction of literary-artistic and stylistic specificity of French novellas. It accounts for the motifs and themes that suggested Ivan Franko’s choice of these particular works by the above-mentioned French writers.*

***Practical novelty.** The article may provide a basis for a more profound cognition and study of Ivan Franko’s practice as translator, primarily regarding the interest in French literature of the second half of the 19th–early 20th c., corroboration of the standing interest of Ukrainian literati in the accomplishments of more outstanding figures in certain national literatures. It is maintained that of importance is further research into Ivan Franko’s skills as French prose translator, also the stylistic specificity of his Ukrainian-language interpretations of French novellas.*

***Key words:** Ivan Franko, translation interests, stylistic specificity, themes, French novellas, translator’s skills.*

**МОДУС ГАЛИЦЬКОГО ПОГРАНИЧЧЯ
В ТВОРЧОСТІ ЙОЗЕФА РОТА****Степан Хороб***Карпатський національний університет імені Василя Стефаника;**вул. Шевченка, 57, Івано-Франківськ, 76015, Україна;**e-mail: khorob@ukr.net*

*У статті досліджено особливості епічного мислення визначного австрійського письменника, уродженця Галичини (м. Броди) Йозефа Рота. Власне, це й стало **метою** дослідження. Доведено, що це надто яскраво виявилось у творах «галицького пограниччя», котре автор використовував з різною функціональністю (починаючи з топосу й завершуючи національно-етнічними модусами). У такому широкому аспекті вивчення своєрідності ідейно-естетичної свідомості зарубіжного художника слова акцент зроблено на тому, як у романах, повістях, оповіданнях та репортажах Йозефа Рота осмислено і відтворено Галичину як об'єкт і предмет його художнього мислення. Задля цього в статті застосовані відповідні **методи** дослідження: філологічний, герменевтичний, культурно-історичний. У результаті вивчення поставленої проблеми на матеріалі прозових творів Йозефа Рота про «галицьке пограниччя» доведено їх самотність й органічність у загальній творчості класика австрійської літератури. У цьому, власне, й полягає **новизна** дослідження.*

Ключові слова: *Йозеф Рот, «галицьке пограниччя», художнє мислення, австрійське письменство.*

Класик австрійської літератури, письменник єврейського походження, уродженець західноукраїнського містечка Броди Йозеф Мозес Рот (1894-1939) належить до тих художників слова, які не тільки зростали як неперепутні творчі особистості в сприятливому осередді перехрещень різних топосів та національних континуумів (етнічно-традиційних, соціо-культурних, суспільно-історичних і духовно-мистецьких), а й повсякчас виявляли його як унікальне ідейно-естетичне явище в багатосвітньому просторі своїх творів. Власне, таким і постає «галицьке пограниччя» в численних оповіданнях, новелах, повістях, романах і репортажах Йозефа Рота. Через їх розмаїту проблематику, поліфункціональність образних кодів, знакову систему авторської художньої свідомості, фікційну динамічність характерів і сюжетів завжди безпосередньо чи опосередковано присутня тодішня Східна чи Західна Галичина, що, за його ж

словами, була не просто місцем проживання українців, поляків, євреїв, австрійців, німців та інших народів Європи, а своєрідним «етапом або фронтом», помежів'ям, де в суголоссі неодмінно співіснують «власна втіха, власні пісні, власні люди і власний блиск...».

Аналізуючи прозову спадщину Йозефа Рота, неважко помітити, як модифікувався сам модус «галицького пограниччя» в ранньому і завершальному періодах його творчості. Так, у романах «Павутиння» і «Готель «Савой», написаних на початку 20-х років у так званому «річці втраченого покоління» (Дмитро Затонський), систематика значної частини образів і мотивів була породженням, на переконання критики, традиційної на той час в Галичині етнічної проблематики, зв'язаної з воєнним лихоліттям Першої світової. У прозі письменника наступних, 30-х років («Втеча без кінця», «Марш Радецького», «Тарабас» та ін.), цей край проступає вже зримими контурами краєвидів, конкретної місцевості (української, польської, австрійської), вплетенням до сюжетів цілого ряду майже реальних постатей, соціальних і політичних процесів, що відбувалися натовді в провінції. Нарешті, наприкінці життєвого і творчого шляху художника слова «галицьке пограниччя» набуває у своєму відтворенні майже документальних рис («Бюст імператора», «Гробівець капудинів», «Начальник станції Фальмерайєр»).

В основному тут йдеться про малі й великі форми прози Йозефа Рота, тоді як такий специфічно журналістський жанр репортажу, що його блискуче створював письменник («Мандрівка по Галичині», «Євреї в мандрах»), засвідчує поєднання художньої і документальної засад його ідейно-естетичної свідомості. Не випадково біограф Йозефа Рота Давид Бронзен так означає письменницьку потребу саме в такому жанротворенні: «Автор репортажу вдає, що знає країну з часів війни, але жодним словом він не згадує про своє походження, завдяки якому він бачив цю землю очима дитини. Його репортаж (йдеться про «Мандрівку по Галичині». – С.Х.) – це мішанина із дистанції, на якій йому залежало, і поєднаних спогадом давноминулих подій. Його бажання дивного, яке жилося у батьківщині Галичині, знову пробудилося при новій зустрічі, але зображення ним тогочасного безпорядку і нужди видає порив здивування» [1, с. 259].

Які б жанрові форми не використовував у своїй творчості Йозеф Рот, він завжди йде від спогадового та уявлюваного фактажу до художнього узагальнення, від рідних галицьких коренів до європейських просторів. У такий спосіб він у своїй прозі зазвичай переконливо зображує східноєвропейські (здебільшого галицькі) та західноєвропейські топоси, їх взаємодію та взаємозумовлення. При цьому письменник зумисне не загострює їх взаємовпливи, увиразнює то один, то інший їх боки. Загалом складається враження від його оповідної манери, що вона, манера його письма, значною мірою свідомо переплетена різними, нерідко зу-

стрічно-провокативними концепціями, котрі, знову ж таки, свідомо закладені прозаїком у тексти своїх романів, повістей, рапортажів тощо. Певно, не випадково українська дослідниця Світлана Маценка, визначаючи особливості епічного письма Йозефа Рота, зауважує, що він, задля «концептуалізації проблеми», ледь не в кожному творі вдається до такої оповідної техніки, котру «можна порівняти із павутиною», або ж із «канвою, на якій точний погляд залишає характерний візерунок» [2, с. 23]. Навіть більше, робить висновок дослідниця, зображуючи природні, етнографічні, історичні, урбаністичні, соціальні і культурні ландшафти чи то Галичини та інших Східноєвропейських теренів, чи то Відня, Лейпціга, Марселя та інших місць Західноєвропейських просторів, Йозеф Рот «використовує певні образні маркери, наприклад, організація часопростору, колорит, відчуття приналежності або відчуженості, які також знаходяться під впливом належності або відчуженості, що також знаходяться під впливом західно-східних мисленневих структур, і за допомогою яких він систематизує власну манеру трактування» [3, с. 24].

Отож, який би твір письменника не піддавався літературознавчому аналізу, в ньому беззаперечно відбита своєрідність художнього мислення класика австрійської літератури, означена середовищем перехрещення різних топосів та національних континуумів. І все ж домінуюче значення в цьому він відводить модусу галицького пограниччя. Байдуже, чи то йдеться про зображені письменником події та обставини життя довоєнного, чи то воєнного або ж післявоєнного періодів Першої світової, зосібна 30-х років у Галичині. При цьому варто наголосити, що, власне, цей край Східної Європи у сприйнятті та художньому відтворенні Йозефа Рота набуває візуалізації радше за рахунок його внутрішньопсихологічних чуттів і відчуттів, власних багатих особистісних переживань. Тож мав цілковиту рацію біограф прозаїка Йозеф Стрелка (чеський дослідник), який стверджував, що «Схід є лише в дуже переносному значенні... географічним поняттям... Він репрезентує менше зовнішньогеографічний, більше – внутрішньоекзистенційний простір. Натомість захід виступає не лише як великий історичний світ, а взагалі як урегульований і впорядкований світ, який назовні виглядає безпечним і забезпеченим, а насправді таким не є» [4, с. 70-71]. Хоча в цілому прозаїк у своїх творах абсолютно мотивовано і цілковито свідомо виявляє свою прозахідну позицію. Відтак у його численних текстах так чи сяк все ж зримою постає напруга поміж Заходом і Сходом Європи. Така напруженість оповіді Йозефа Рота є характерною рисою його епічної манери. Як зазначає вже згадувана Світлана Маценка, «ця техніка покликана перетворити імпліцитне на експліцитне і при тому створити певну полемічну атмосферу, яка характеризує і контекстуалізує тексти» [5, с. 26].

Саме ця полемічність, побудована здебільшого не на протиставленні однієї частини іншій, а на зацікавленнях автора до вияву взаєморо-

зуміння та наближення між ними. Тому-то модус галицького пограниччя відіграє вирішальну роль, що позначається на їх самоідентичності, врешті, й на їх самостійності – етнічній, культурній, історичній, соціальній тощо. У романах Йозефа Рота «Павутиння», «Готель «Савой»», «Марш Радецького», «Втеча без кінця», а також у повістях «Бюст імператора», «Гробівець капуцинів», «Начальник станції Фальмерайер» та ін. увиразнена туга автора за Галицькою землею, яка дала письменникові не лише місце його народження, красивий дивосвіт дитинства, а й постійну тугу за ними, повсякчасне відчуття ностальгії за тим непроминальним і щемким у його подальшому житті, де б він згодом не мешкав у західній частині Європи. Таким чином на сторінках його творів часто зринає образ Галичини, який здебільшого спростовує (причому повсякчас переконливо) негативне уявлення, зрештою й часті стереотипи та негативні думки «західних європейців супроти Східної Європи і східного єврейства» (С. Маценка). Найпереконливішими є його репортажі «Мандрівка по Галичині» та «Євреї у мандрах».

Попри те, що як і в ранньому, так і завершальному періодах творчості Йозефа Рота домінуючим став для нього космополітизм, він усе ж виокремлює те, що Східна Галичина, на відміну від західноєвропейських етнічних галицьких просторів, більше схильна до збереження своєї ідентичності, національного коріння. Тож якщо в його рідних Бродах тоді переважало єврейське населення, а в довколишніх селах здебільшого мешкали рутенці (русини) і поляки, все ж майбутній письменник ще навчаючись у місцевій німецькій гімназії близько зазнайомився з обома слов'янськими етносами. Доречно зазначити, що тоді тут працював визначний україніст і майбутній академік Василь Щурат. Як засвідчують архівні і спогадові матеріали, Йозеф Рот зчаста спілкувався з українськими студентами Львівського університету. Дослідник його творчості Петро Рихло небезпідставно вважає, що саме ці галицькі роки для Рота були «дуже плідними насамперед у мовному стосунку – там він добре засвоїв польську та українську мови, що пізніше мало відчутні наслідки для вироблення його власного літературного стилю [...] І хоч згодом прозаїк жив у великих столицях Заходу – таких, як Відень, Берлін і Париж, враження його галицького дитинства ніколи не тьмяніли, він знову і знову подумки повертався до них» [6, с.199].

І вже як підсумок цих галицьких впливів на творчість Йозефа Рота німецького дослідника Гайнса Шютца: «Він вважав себе європейцем і космополітом, і все-таки Галичина й прилегла до неї Волинь стали головною ареною його книг; він був універсалістом, який любив провінцію» [7, с.269]. Письменник це художньо переконливо втілює в образі графа Хойницького («Гробівець капуцинів»), лейтенанта фон Тротта («Марш Радецького»), графа Морштина («Бюст імператора») та ін. Саме Йозеф

Рот творчо продовжував традиції таких художників слова, як Ебнер-Ешенбах, Еміль Француз чи Захер-Мазох.

Чи не найувиразніше проступає галицький модус у топографічних замальовках Йозефа Рота. Приміром, Лемберг (Львів) – всуціль мультинаціональне місто зі своєю «строкатою плямою» різноманіття («Мандрівка по Галичині»): Золотоград – містечко бідне, але «виглядає привабливим і безтурботним», навіть розпростерті болота «видаються привабливими, як болотяна вітчизна» («Гробівець капуцинів»). Тай описи природи, доречі кажучи, також під пером Йозефа Рота подані майстерно і переконливо, несуть у собі модус галицького пограниччя («Марш Радецького», «Йов», «Тарабас», «Втеча без кінця», «Фальшива вага», «Левіатан», «Погруддя цісаря», «Начальник станції Фальмерайер», а також окремі фрагменти роману «Суниці» та згадані вже жанри репортажу). «Архітектоніка, естетичні функції та мітична трансформація цих образних картин, – пише Петро Рихло, – відіграють у прозових творах Рота помітну роль» [8, с.199]. Власне вони, такі зображені письменником топоси, наче слугують для нього своєрідними епічними персонажами. На це звертають увагу такі українські дослідники, як Тимофій Гаврилів, Світлана Маценка, Петро Рихло, Галина Петросаняк, Тетяна Монолатій та ін. А польський дослідник творчості Йозефа Рота Стефан Кашинський вбачає в цьому своєрідність епічного мислення прозаїка: «Галичина, безсумнівно залишається літературною вітчизною Рота, де під літературною вітчизною слід розуміти не тільки географічні місця народження письменника, але й зашифровані в цьому сенсі відношення до ландшафту, традицій, до людей, до способу мислення й способу оповіді... Тому що, як доводить багатонаціональна традиція галицької літератури, в цьому духовному просторі втілюються цілком особливі, деінде незбагненні, а тому й такі захоплюючі суміші містики, етики, фантазії, пристрасті й надзвичайно суворої дійсності» [9, с. 60].

Справді, в цілому ряді творів Йозефа Рота (приміром, «Втеча без кінця», «Бюст імператора», «Гробівець капуцинів», «Готель Савой» та ін.) органічно сполучені фольклорно-міфологічні, містичні, зрештою, емоційні пристрасті та фантазії, котрі в тісному переплетінні з ландшафтным, зосібна галицьким, осереддям творили оригінальний стиль класика австрійської літератури. Доречно зауважити, що, окрім природного середовища, модус галицького пограниччя виявляється також у письменницькому вітворенні барвистих і неперебутніх галицьких традицій, свят, звичаїв, дійств тощо. Прикладом цього може слугувати святкування Різдва в подільському селі Яблунівка у вирі лихоліття Першої світової війни: «Хлопці співали колядок. Близькими ставали хлів і ясла і віслук, якщо розуміти їхній спів. Коли вірити їм, то Месія народився в Яблунівці, недалеко від халупи вдови Йозефихи Гаргаш, і було це не дві тисячі років тому, а щонайбільше шістдесят, і дідусі ще пам'ятають про

це [...] Подільська рівнина була огорнута безмежною вірою, і Господь був на Поділлі, і Вифлеєм знаходився недалеко звідси, ближче, ніж лінія фронту» [10, с. 7], – так змальовує Йозеф Рот різдвяне дійство у галицькому пограниччі, що межує з подільською землею.

З такою ж мірою достовірності зображує письменник різноманітні елементи галицької культури, що ввібрала у себе традиційні культури етносів, які населяли тоді Галичину – українців, євреїв, поляків, німців тощо. Незрідка прозаїк вкладає в уста своїх персонажів народні пісні. Так, Фердинанд Тротт з «Гробівця капуцинів» виконує український мотив про долю цесарівни, що найтонше передає його душевний стан переживань та сум'ять. У «Тарабасі» українська народна пісня стала своєрідною увертюрою до зображення єврейського погрому містечка Короп-та. Як ідеться в творі, «раптом хтось із юрби завів пристрасним, глибоким і ясним голосом пісню «Пречиста Маріє», пісню, добре знану й улюблену в цьому побожному краї, яка народилася багато сторіч тому, в самому серці народу. В ту ж мить, мовби підкошені Божим страхом, всі впали на коліна – непоказні селяни, ставні солдати, як дезертири і вояки Тарабаса. Якесь могутнє сп'яніння охопило їх. Їм здавалось, що вони почали ширяти в повітрі, хоча насправді стояли на колінах» [11, с. 78]. Таким чином автор відтворює дивовижну силу впливу української пісні на присутніх – містян і селян, представників різних національностей.

Одночасно Йозеф Рот, свідомо дбаючи про правдивість зображуваних образів, зокрема галичан-українців, що мешкали на прикордонних австрійських землях, показував у своїх творах (наприклад, «Марш Радецького», «Втеча без кінця», «Мандрівка по Галичині» та ін.), яким тортурам піддавалися вони з боку Австро-Угорської імперії. Нерідко звинувачувані у відступництві (зраді, шпигунстві, дезертирстві), надто ж у період воєнного лихоліття Першої світової, їх масово знищували. Військово-польові суди без розбору піддавали галицьке населення тортурам і знищенню, як про це йдеться на сторінках «Маршу Радецького»: «Поквапні військово-польові суди виносили в селах поквапні вирокі. [...] Було ніколи. Доводилося якнайшвидше відступати, але і зрадників карати якнайшвидше [...] На церковних майданах, по хуторах і селах ляскали постріли поквапних виконавців спішних вироків, і понурий стукіт барабанів супроводив монотонне читання тих вироків судовиками, і жінки страчуваних, падаючи в багнюку перед забрюханими чобітьми офіцерів, голосили, благаючи змилюватися, і палахкий вогонь шугав із хат і повіток, стаєнь і оборогів [...] Цілими днями висіли на церковних майданах по деревах справжні і гадані зрадники на пострах живим» [12, с. 333-334].

Вражаюче змальована картина Йозефом Ротом – переконливо-правдива, емоційно-психологічна і реалістична. Знову ж таки, це ще одна сторона галицького пограниччя, зосібна періоду Першої світової вій-

ни. Зрештою, у подібних романах та повістях, оповіданнях та репортажах Йозефа Рота про нелегкі події і процеси 20-30 років XX століття, що відбувалися на помежів'ї східних теренів Галичини і західних землях Європи завжди знаходилися щемкі місця про зображення різних етносів, котрі заселяли галицький край споконвіків. Про їх долю й історію Йозеф Рот знав багато й достеменно.

Отож під його пером модус галицького пограниччя набував все нових і нових рис. Він був невід'ємний у світогляді письменника, по-різному вигранювався в цілій серії його романів, повістей, оповідань та новел, а також у репортажах. Важливо, що галицьке пограниччя (як доведено) – предметна і цілковито органічна риса художнього мислення австрійського прозаїка. Вона щораз інакше виявляється у його творах: чи то через зіставні механізми східних і західних теренів Європи, чи то через протиставлення Галичини іншим місцям Австро-Угорської монархії, чи то через авторську прив'язаність до дитячих спогадів про край, де народився письменник, чи то через художню адаптацію культурно-національних надбань галицьких етносів, зокрема й українського, врешті-решт через час і простір галицьких топосів. Хай там як, така поліфонія вражень і відображень Йозефа Рота відчутно позначилася на цілому ряді його прозових творів, сформувавши самотутню систему його естетики й поетики.

Власне, завдяки цьому він досяг значних успіхів як класик австрійської літератури. Цьому, до речі кажучи, присвячена книга українських видавців про творчість Йозефа Рота «Факт як експеримент: Механізми фікціоналізації дійсності у творах Йозефа Рота» (Львів: ВНТЛ-Класика, 2007, 277 с.). Ця наукова студія, що складається із праць зарубіжних та українських дослідників, – на сьогодні є чи не найповнішим дослідженням творчості австрійського письменника в Україні. Важливо при цьому зазначити, що серед її співавторів є й західноукраїнські вчені зі Львова (Світлана Маценка – «Захід та Схід у тлумачення Йозефа Рота» та Тимофій Гаврилів – «Три «любовні» історії Йозефа Рота», Лариса Цибенко – «Нескінченна втеча» як доля, «чужина» як призначення. Пам'ятання «мислених ландшафтів» Йозефа Рота у творчості Інгеборг Бахменн»), Чернівців (Петро Рихло – «Йозеф Рот як «український» автор»), Івано-Франківська (Галини Петросаняк – «Елементи модернізму у витворенні художнього простору Галичини у творчості Йозефа Рота»). Твори цього художника слова щораз більше перекладаються українською мовою в сучасній національній видавничій справі (Ігор Андрущенко, Юрко Прохаська, Євгенія Горева, Володимир Кам'янець, Тимофій Гаврилів та ін.), що засвідчує посилення естетичного інтересу до творчості Йозефа Рота в Україні.

Таким чином, Йозеф Рот й Україна, зокрема її галицьке пограниччя – тема і проблема поліаспектна. Відтак вона, поза сумнівом, викликати-

ме щораз новий непідробний інтерес у сучасних українських дослідників.

Література

1. Bronsen D. Joseph Roth. Eine Biographie. Köln: Kiepenhausen & Witsch, 1974, S.258.
2. Маценка Світлана. Захід та Схід у тлумаченні Йозефа Рота // Факт як експеримент. Механізми фікціоналізації дійсності у творах Йозефа Рота / Упор. і ред.. Тимофій Гаврилів. Львів: ВНТЛ-Класика, 2007. С. 23-35.
3. Монолатій Т. Поетика повсякденності. Проза Йозефа Рота як інтертекст. Івано-Франківськ, 2015. 240 с.
4. Strelka J. Auf der Suche nach dem verlorenen Selbst. Bern / München, 1977, S. 70-71.
5. Левицька Т. Ментальний ландшафт й уява України у творчості Йозефа Рота // Стосунки Сходу та Заходу України: суб'єкти, інтереси, цінності. 36. наук. праць. Луганськ, 2007. С. 297-307.
6. Рихло Петро. Йозеф Рот як «український» автор // Факт як експеримент. Механізми фікціоналізації дійсності у творах Йозефа Рота. / Упор. і ред. Тимофій Гаврилів. Львів: ВНТЛ-Класика, 2007. С. 197-217.
7. Schütz Heinz. Juden in der deutschen Literatur. Eine deutsch-jüdische Literatur-geschichte im Überblick. München; Zürich: Piper, 1992.
8. Рихло Петро. Йозеф Рот як «український» автор... Цит. видання.
9. Kashyński Stepan. Identität, Mythisierung, Poetik. Beiträge zur österreichischen Literatur im 20. Jahrhundert. Poznań: Wydawnictwo naukowe UAM, 1991.
10. Йозеф Рот Мандрівка по Галичині / Укр. переклад І. Андрущенка // Ї, число 6, 1995 // <http://www.ji.lviv.ua/n6texts/rothl.htm>.
11. Цит. за: Горбач Анна Галя. Українські мотиви у творчості Йозефа Рота // Сучасність (Мюнхен). 1965, Ч.3 (51). с. 59-79.
12. Рот Йозеф. Марш Радецький / Пер. з нім. Є. Горевої. К.: Юніверс, 2000.

THE MODE OF THE HALYCH BORDERLAND IN THE WORK OF JOSEPH ROTH

Stepan Khorob

Vasyl Stefanyk Carpathian National University;
57 Shevchenko St., Ivano-Frankivsk, 76015, Ukraine;
e-mail: khorob@ukr.net

*The article explores the features of the epic thinking of the prominent Austrian writer, a native of Galicia (Brody), Josef Roth. Actually, this was the **purpose of the study**. It is proven that this was very clearly manifested in the works of the "Galician borderland", which the author used with different functionality (starting with the topos and ending with national-ethnic modes). In such a broad aspect of studying the originality of the ideological and aesthetic consciousness of a foreign artist of the word, the emphasis is placed on how in the novels, short stories, stories and reports of Josef Roth, Galicia is understood and recreated as an object and subject of his artistic thinking. For this purpose, the article applies the appropriate **research methods**: philological, hermeneutic, cultural-historical. As a result of studying the problem posed on the material of Josef Roth's prose works about the "Galician borderland", their originality and organicity in the general work of the classic of Austrian literature have been proven. This, in fact, is the novelty of the study.*

Keywords: Josef Roth, "Galician borderland", artistic thinking, Austrian writing.

Література і війна

УДК 821.161.2-1:141.2Г.Крук

DOI: 10.31471/2304-7402-2025-22(81)-161-176

ПОЕЗІЯ, ЗАМАСКОВАНА ЖИТТЯМ, АБО ДІАРІУШ ПРО ВІЙНУ ГАЛИНИ КРУК

Роман Голод

Карпатський національний університет імені Василя Стефаника;

вул. Шевченка, 57, Івано-Франківськ, 76015, Україна;

e-mail: roman.golod@cnu.edu.ua

Мета. Метою статті є дослідження екзистенційного образу людини у мережевій поезії та діаріуші Галини Крук. Вивчаються ідейно-тематичні аспекти, засоби образотворення, особливості індивідуального авторського стилю поетеси, її вміння віднаходити релевантні художні форми для втілення антимілітарних мотивів у творчості.

Дослідницька методика. Теоретико-методологічний базис розвідки становлять праці науковців, які досліджували антимілітарну творчість Галини Крук (Людмили Шумейко, Олени Сайковської), особливості сучасного українського літературного процесу (Олена Галета, Артем Чех). У статті застосовано **методи** герменевтики (у тлумаченні системи образів авторки), елементи генологічного аналізу (у з'ясуванні жанрової специфіки діаріуша) та рецептивної естетики (в обсервації сугестивного впливу творів Галини Крук на читача).

Результати. Результати дослідження доводять, що творчість Галини Крук є значною мірою показовою в аспекті дискусій про шляхи розвитку сучасного українського літературного процесу в умовах війни. Ідейно-тематична спрямованість мережевої лірики та діаріуша авторки на підтримку спротиву окупації і збереження пам'яті про злочини війни відповідає історичним викликам, які постали перед українським народом у часі нинішнього лихоліття, сприяє формуванню національної ідентичності на рівні колективного підсвідомого. Особливостями індивідуального стилю авторки є реалізація змістового наповнення творчості засобами релевантних жанрових форм і художніх прийомів, серед яких, зокрема, «призабутий» реалістичний принцип «відображення життя у формах самого життя».

Наукова новизна статті полягає у спробі виявити на основі аналізу мережесевих творів Галини Крук основні тенденції у розвитку сучасного літературного процесу в Україні, з'ясувати значущість мистецтва в цілому й літератури зокрема в умовах війни, дослідити генезу жанру та стилю у роки воєнного лихоліття.

Практичне значення статті полягає у можливості використовувати результати дослідження у наукових студіях і навчальних курсах, пов'язаних із вивченням особливостей індивідуального авторського стилю Галини Крук, генологічного потенціалу поезії та діаріуша у дискурсі антимілітарної творчості.

Ключові слова: війна, екзистенціалізм, діаріуш, антимілітарна поезія, образність, колективне підсвідоме, колективна пам'ять, травматичний досвід.

Чи є сенс творити літературу в умовах війни, коли у житті більше літератури, ніж у самій літературі?.. Мабуть, ще древні замислювалися над цим питанням, що й спонукало їх із легкої руки Ціцерона, зробити хибний висновок про те, що *inter arma tacent musae*. Хибний, бо після кожної війни у кожного народу залишається своя «Іліада» і своє «Слово о полку Ігоревім», своя «Пісня про Роланда» і своя «Україна в огні». Поміж зброєю музи не мовчать, а кричать, вони волають і голосять голосами позбавлених голосу людей, тих, які потрапили у жорна страшного антилюдського молоху. Цей крик, саме як реакція на війну, реалізується у воєнній і післявоєнній літературі, як-от у Марка Черемшини, Осипа Турянського, Еріха Ремарка, авдіалізується в уявному поминальному дзвоні Ернеста Гемінгвея («По кому подзвін») і навіть візуалізується в антимілітарному живописі, як-от у експресіоністській графіці Георга Гросса. Інша річ, що цей крик важко розпізнати у загальній багатоголосій какофонії війни, і він часто залишається непочутим, як крик у глибині душі на серії загальновідомих картин Едварда Мунка. Вони, музи, – емоційні рецептори людства, витончені сутності з заниженим больовим порогом і завищеною чутливістю до страждань, просто не можуть не кричати від болю, страху, самотності й безвиході. Але це теж переважно крик у глибину власної душі. Їм, музам, ніяково істерити до ближнього, коли мужі муз на фронті у значно скрутнішому становищі, ніж у них, тут, на Парнасі, де відносна безпека, відносний спокій і зашкарублі від щоденної стурбованості нерви ближнього. Бо мужам від муз потрібне натхнення, надійність тилу і волонтерська допомога, а не крик відчаю. Бо «вже 300-та твоя Мона Ліза, та й до біса вона, та й до біса...» (Kozak System – «Люди-Титани»).

У муз надто хороша генетика і надто шляхетне виховання, аби дозволити собі істеричний лямент на базарі, у громадському транспорті чи в соцмережах, однак *poblesse oblige* доньок громовержця Зевса і богині

пам'яти Мнемосіни конверсувати за допомогою мистецтва страждання у лють, а героїзм і трагедії – у пам'ять. Відтак література, як і мистецтво в цілому, у роки воєнного лихоліття виконує надзвичайно важливі функції. З одного боку, вона тут і тепер сублімує індивідуальне й колективне підсвідоме у лють і готовність до спротиву окремої особистості й народу в цілому. З іншого – виконує роль своєрідного консерванта, що зберігає пам'ять для майбутніх поколінь про травматичний і водночас героїчний досвід народу на переламних етапах його історичного розвитку.

Ще позитивісти розглядали художні твори як своєрідні *documents humains* (людські документи). Однак, на відміну від документалістики, мистецтво володіє образністю, що дозволяє йому не просто фіксувати факти життя, а додавати до них ферменти тенденційності, експресивності, символічності, міфопоетичності, виводити їх за вузькі часопросторові рамки на простори вічності й нескінченності. Причому мовиться про вічність і нескінченність не лише зовнішню щодо людини, але і внутрішню, у глибини людської душі.

У постмодерну добу розпочався процес легітимізації всього попереднього розвитку мистецтва, аби зняти табу, упередження і стереотипи з усіх поетикальних, жанрово-стилістичних, генологічних, імагологічних парадигм, які досі виробило людство і які у майбутньому здатні стати базисом для нового синкретичного мистецтва. В умовах абсолютного плюралізму форм, жанрів, стилів, прийомів і засобів художнього зображення митець звільнився від необхідності «бути в тренді», аби бути почутим. Він намагається почути матеріал, його ідею і віднайти ті релевантні форми втілення, які відлунюватимуть у душі реципієнта. Аби бути почутим *inter arma*, потрібно *inter arma* навчитися слухати: життя, людей, які тебе оточують, внутрішній голос із глибин власної душі. Митцю *inter arma* не потрібно створювати художній світ. Достатньо елементи художності додати у картинку світу реального.

В умовах війни, як і на будь-яких зламних етапах історичного розвитку суспільства, для митця вкотре актуалізується базовий імператив Івана Франка: «У нас єдиний кодекс естетичний – життя. Що воно зв'яже, те й буде зв'язане, а що воно розв'яже, те й буде розв'язане» [6, т. 26, с. 13]. Вкотре доводить свою ефективність методологічна формула реалізму – відтворення життя у формах самого життя. Причому використання *формули реалізму* не вписує автоматично митця чи його твір у *доктрину реалізму*. Мовиться радше про окремі прийоми і техніку цього напрямку, про «той мимовільний, несвідомий реалізм, конечний у всіх літературах, конечний в кожній стрічці кожного писателя» [6, т. 26, с. 11], або про «новий реалізм у нових реаліях» (О. Галета) [1]. Хай там як, але в сучасному літературному процесі, коли «все має право доступу до штуки», все має право доступу й у самій штуці. Реалістичність можна поєднувати з фіксацією миттєвих імпресій від дійсності, з експресив-

ною наповненістю безпредметних форм деформованої дійсності, з абстрактною символічністю й абсурдною сюрреалістичністю. Головне – перетопити за допомогою мистецької образності емоції у резистанс, а факти – у пам'ять.

Власне, у творчості відомої львівської поетеси Галини Крук обидві ці функції літератури воєнного часу присутні. Звісно, поезія як висококонцентрований екстракт слова більше тяжіє до емоційного *перезжиття життя*, у якому серед буденних картин воєнної дійсності новими сенсами наповнюється символіка червоного і чорного:

*хлопчик малює кота без ноги,
і людей, що не вийшли, і себе, мовчазного, малює.
червоним фломастером. червоне кричить за усіх,
а чорне усіх, що не вийшли, ховає [2].*

Жорстокий Хронос сокирою війни відтяв у людей не лише їхнє минуле, але й їхнє дотеперішнє уявлення про добро і зло, про красиве і потворне, про етику, естетику, справедливість, цінності і навіть про щастя. Він відтяв від них непохитну віру у повернення назад у майбутньому:

*маєм лише те, що маєм – фрагмент нездоланної втоми,
за мережевою картою вивчені периферії
світу і мозку, в якому уже не зосталося майже
місця для втечі у себе і злітної смуги для мрії [2].*

У цьому зачарованому царстві миттєвостей Кайроса, у цьому вузькому просвітку буття «тут і тепер» єдиний зв'язок, який поєднує людину з її минулим – це фантомний біль за втраченим раєм:

*у кожного своя стіна плачу,
приходжу в себе і мовчу, мовчу,
але болить, що не перемовчати [2]*

Як ведеться, перед стіною плачу моляться. Однак це незвична молитва: «в цій молитві немає слів, просто кожен мовчить про своє» [2]. А якщо слова й з'являються, то молитва більше нагадує інвективу з оскарженням Бога, ніж смиренне прохання про прощення, милість і справедливість, у ній звучить докір новозавітному Богові за його гріхи перед людиною, перед народом, який безкарно знищували віками:

*але ж Боже, невже було замало?
невже треба більше?
твоє «не убий» малює нам на грудях мішені [2]*

Бо людина, на відміну від Бога, розуміє, що «непокаране зло повертається злішим» [2], а відтак з богоборчою відчайдушністю актуалізуються старозавітні заповіді:

*все, чого ти навчився й набачився, вдарить під дих
всі, без кого тобі обійтися тепер доведеться...
бий із лінії, що пролягає між мертвих й живих
як її не стирай, а вона неодмінно – крізь серце [2]*

Відтак, аби біль не перетворився у безвольне мовчання чи зневіру, не вигорів у людській душі на попіл апатії та покори, завдання, яке свідомо чи підсвідомо ставить собі митець – перетворити його у лють, у це високооктанове паливо для спротиву – фізичного і духовного, у потужний мобілізаційний ресурс душі, здатної врятуватися від екзистенційної самотності застінків індивідуального підсвідомого «тут і тепер» у макрокосмі колективного підсвідомого світу мертвих, живих і ненароджених:

*дай мені часу на збори – не забути забрати усе –
перш як вийти за рамки безпеки, давно затісні,
щоб не дісталоя мародерам наших осель
ні доброї пам'яті, ні надтріснутого голосу плátівки,
ні свідоцтва померлих тут чи народжених тут дітей
дай мені ранку прокинутись в іншому сні... [2]*

Зрештою, чуттєвий нерв митця і в Кайросі здатний розгледіти генотип Хроносу, бо ж хіба історія Геродота не спростовує ріку Геракліта?

*...Ти ж пишеш, Геродоте,
історію, повторювану всоде:
як всотується кров, як б'є приплив
об береги старого Бористена,
де демосу одвічна епістема,
де охлосу оглушливий мотив.
У цьому безкінечному трипіллі,
де дозрівають людські кості білі,
де не бувало ще століть простих
хтось врешті-решт це вихопить словами:
тут стільки люду у землі між нами,
немов це ми насправді поміж них [2]*

Ми входили в цю ріку вже неодноразово впродовж віків. Ця ріка переповнена кров'ю наших предків. Це – артерія, яка пульсує у надрах цієї землі й синхронізує біоритми сучасного покоління з пам'яттю про мертвих і вірою в ненароджених навіть тоді, коли «...всіх цивільних просять перейти/ в безпечне місце пам'яті, в мотив/ коліс, що нам усім тепер за серце» [2]. І хоч «сонце буде сходити і виходити як оглашення,/ риба запливатиме в сіті, **комусь треба буде говорити,/ свідчити, проповідувати, попри всю недовіру**» (підкреслення наше, – Р.Г.) [2].

Власне, пам'ять про минуле і минулих – це не тільки і не стільки безпечне укриття від сьогодення, як увіковічнення крові нового покоління, що за нас і за багатьох проливається на відпущення гріхів.

*Марсове поле
Прилітає, лягає поруч. Снаряд
Спи, мій сину, спи, колише-колишеться мати.
Останній ряд.
Серед цих прапорів вітер чується святотатцем, татем –*

*гасить свічок язика,
 – а за ким, а за ким, –
 тріпотять вони, – ти прийшла помирати?
 Переповнена, ненаситна земля, жива
 важко сіяти в неї найніжніші слова,
 важко крізь неї говорити, важко нею йти,
 бо ростуть, і ростуть, і ростуть хрести.
 прилітає, лягає поруч, снаряд.
 Спи, мій сину, спи. Інша мати. Ще один ряд [2]*

Пам'ять – це теж перетоплена поезією емоція болю, бо коли у межовій екзистенційній ситуації між життям і смертю поет запитує, «...що робити/ із непідйомним каменем болю, сізіфе/ куди подіти схлип, що кісткою стрягне в горлі,/ петре і павле...», «чим закласти пробоїну в спогаді про минуле,/ що хапається за одвірки, ламаючи нігті –/ а раптом не вийде вийти?», відповідь напрошується мимовільно: «залишся зі мною навіки, світлої пам'яті/ хлопче-дівчино-чоловіче-жінко-плоде» [2]. Світла світлої пам'яті справді «стане на всіх», тільки ось це «...світло разить навиліт, ісусе, проходить крізь тіло,/ каже: не бійся, це бог, хай навіть ти сумніваєшся/ і ніхто довкола не готовий це прийняти,/ це бог безжальний, що спалює все дощенту/ і починає/ зі створення світла» [2].

Світло пам'яті пронизує цей світ, наповнює його справжніми сенсами, очищає від усього минушого й тимчасового, поєднується із світлом, з якого Бог сотворив світ «складної конструкції», освітлює митця і те слово, яке було з самого початку і яке й було Богом. І годі від нього сховатися, навіть якщо запевнюєш (не когось, а радше самого себе й світло-Бога в собі):

*«а я на кухні ховаюся від життя за горнятком кави
 горнятко безвухе – вдаю, що нічого не чую
 кажу – нема мене тут, кажу – я більше тут не ночую»;*

навіть якщо стверджуєш:

*«буваю в собі лиш іноді, приходжу все рідше
 пишу все гірше, грішу все краще»;*

навіть тоді це світло спонукає тебе свідчити про сучасне і пророкувати майбутнє. І коли для пророцтв про майбутнє і люті на сучасне поезія видається найвідповіднішою формою, то для документування злочинів війни більш придатна проза:

*прости мені, Боже, за те, що я ще
 (крім всього іншого)
 часом маскуюся за схематичним
 силаботонічним віршем
 а світ твій, як кажуть, за задумом,
 вільний
 або принаймні – білий [2]*

Зрештою, життя самовільно проникає у поезію митця, коли «і горло зірване з петель,/ і вірші – проза» [2]. Але якщо в поезії Галини Крук маємо справу з життям, замаскованим під поезію, то у прозі радше зачалилася поезія, замаскована життям, наче сором'язлива дівчина, якій ніяково у її яскравому словесному вбранні, коли всі довкола носять хакі.

У щоденнику кольору хакі вже сам жанр, якому довідникова література дає таке визначення: «Літературно-побутовий жанр, фіксація побаченої, почутої, внутрішньо пережитої події, яка щойно сталася. Щоденник пишеться для себе і не розрахований на публічне сприймання, у ньому нотуються переважно явища особистого життя [...]» [4, с. 731]. Оскільки життя «зав'язало» нам війною таке, що годі й «розв'язати» без інструментарію самого життя, то, мабуть, інстинктивно своєрідна камуфляжна мімікрія проявляється не тільки фізично, на фронті, але й духовно, зокрема й у пошуках найбільш життєвідповідних форм у літературі. Відтак «форма щоденника може використовуватися як художній прийом, що надає творові особливої правдивості» [4, с. 200-201]. На те, що звернення до жанру щоденника стає тенденцією у сучасній літературі про війну вказує у своїй розвідці Олена Сайковська: «Запис думок, емоцій, бажань і станів стає основною оповіддю й фіксується переважно у щоденниках, словниках, поезії (тексти Галини Крук, проєкт «Словник війни», створення перформансів як для українського суспільства, так і (пере)відкриття України закордоном)» [5, с. 59].

Життям і реальністю детерміновано й спосіб публікації діаріуша Галини Крук. Це не класичне паперове книжкове видання, а оприлюднення у соцмережах, там, де життя (чи ілюзія життя, чи, принаймні, літературне життя) вирує. На відданість «голій» правді життя вказує і заголовковий комплекс – «Тіло війни (Замість щоденника)», так, наче реципієнта запрошують не до читання, а до процесуальної дії опізнання. Однак у самому заголовку бринить і нота літературности, а не документалістики навіть у самому уточненні «(замість щоденника)», наче авторка сприймає цей жанр як надто зобов'язливий і не наважується назвати його своїм іменем (маскує *щоденник* під *нещоденник*).

Хронологія діаріуша Галини Крук розпочинається з 25 лютого 2022 року і (в опублікованій версії) триває до 07 серпня того ж року. Центальною деталлю першого запису є коробка з написом «Азов»: «Провела чоловіка до пункту збору. Добре, що все, що треба, було в одному місці – в великій картонній коробці з написом «Азов» [3]. У сприйнятті читача коробка більше нагадує скриньку Пандори, оскільки вона, як і міфологічний артефакт, може стати джерелом бід, хвороб, нещастя і несподіваних проблем, у ній, крім амуніції, заховано страхи і тривоги подружжя. Однак у ній також зібрано честь і гідність людини, її здатність любити і чинити спротив злу, і, звичайно ж, на дні коробки, як і в скриньці Пандори, зберігається надія.

Тривога в серці жінки, яка проводить чоловіка на війну, жінки «із червоними сухими очима» та «із завмерлим серцем», резонує з тривогою інших, таких самих жінок, підсилюється виттям повітряної тривоги й контрастує з метушнею вуличної продавчині: «Біля зупинки жінка з лотка продавала померзлі мандарини. Завила повітряна тривога. Жінка заметушилася, але ящиків із мандаринами не покинула. «Я за них головою відповідаю». Так ми і стояли посеред міста за кілька сотень метрів від найближчих панельок, у яких не мало сенсу ховатися. Був другий день війни» [3]. Ящики із померзлими мандаринами (символ маленьких радощів життя) стають нікому, крім продавчині, не потрібними й антитектично протиставляються коробці з написом «Азов». Водночас обидва образи діалектично поєднуються у дискурсі нових реалій життя, у якому абсурдним чином позавчорашні довоєнні цінності співіснують із воєнними загрозами й невизначеністю сьогодення.

Вже наступного дня (26 лютого) від настрою екзистенційної розгубленості й збентеженості не залишається й сліду. У межовій ситуації вибору між «тікати» і «чинити спротив» авторка рішуче обирає боротьбу:

Дзвонять друзі з-за кордону, кажуть, що прихистять, просять, щоб виїжджала. Зворушує, але ні. Малих дітей у мене нема, усі мої тут: чоловік, син, батьки, бабуся. Вони нікуди не поїдуть, навіть якби ворог дійшов сюди. І я не поїду. Будинок, здається, спорожнів. Зустріла в під'їзді сусіда, він десь віку мого батька, але тримається бадьоро. «Будемо захищатися?», – питаю. «Будемо, в нас є лопата», – каже напівжартома. Хотіла сказати, що в мене теж є лопата в коридорі і сокира біля ліжка. Ну-ну, озброєні до зубів. У підвал хтось приніс розкладачку і вкрутив яскравішу лампочку. Кожен готується по-своєму [3].

Те, що цей вибір свідомий, попри розуміння небезпек, які з ним пов'язані, і що його синхронізовано з індивідуальним вибором мільйонів українців, засвідчує наступний запис від 27 лютого:

Сьогодні мені подзвонило кілька друзів – таких давніх, що я вже й не думала, що вони досі мають мій номер. Нібито між іншим. Один на Київщині, один дорогою на Донеччину, один звідкись із Чернігівщини. Жоден не конкретизував, де точніше. Війна ж. Так ніби хвалилися, що не відсиджуються. Бадьоро побажала удачі. Потім довго плакала. Бо насправді так, ніби прощалися [3].

Із хронологічною точністю Галина Крук поступово вводить нас в історію її особистого протистояння війні та всім прикритим обставинам із війною пов'язаним. Поетика щоденника не цурається описів побутових сцен, фактографічної манери, елементів розмовного мовлення, автологічних лексичних засобів, – все це чудовий маскувальний матеріал для глибших сенсів і підтекстів. З кожним новим записом прозовий щоденник стає щоденником прози життя у війні. Побутові деталі накопичуються, маскуючи емоційні відблиски й ліричні відступи авторки:

Під час сирен не спускаюсь в підвал, нема сенсу – в ванні несуча стіна і оскільки ванна в нас велика, то можна спокійно лягти. Четвертий день у мене там лежить каремат, коц, спальник і навіть подушка. Вдень я просто переступаю через них, щоб помитися. І книжка лежить, яку я не маю сил почати читати. Книжка як атрибут нормального життя [3].

Однак, приспавши фактографічними описами пильність читача, авторка заводить його на «мінні поля» потужної сугестії люті, ненависти й бажання помсти:

Багатьох із нас тримає лють і ненависть, ніби екзоскелет, без якого тіло втратить свою форму і силу опиратися. Я не хочу нічого з цього забути і нічого з цього пробачити, я нарешті розумію, як люди могли виживати в пеклі тільки заради того, щоб відомстити. І я нарешті розумію, чому Стус просив Бога позбавити його жалю.

Боже, не літості, лютості...

Бо лютість – це єдина емоція, яка дозволяє вистояти, коли перестаєш розрізняти півтони [3].

Як і в поезії, у прозі Галини Крук сугестія люті генерується із болю і страху, емпатії до ближнього, ностальгії за втраченим минулим, відчуття дискомфорту і невдоволення обставинами, які стають сильнішими від людини:

Я йду вулицями, де ми мали звичку прогулюватися разом із чоловіком, і думаю про те, що в нього десь там, певно, закінчилося чергування на посту і він би мав уже передзвонити. Боюся не почути дзвінок. Нехай же якесь таке пронизливе і все ще по-зимовому холодний вітер брутально смикає мене за волосся. Але може це я така чутлива, як незаслужено покарана дитина, як оголений провід, який від необережного контакту може заіскрити, як оголений нерв, який болить тупо і я знаю, що це тепер назавжди. Якщо в умовах війни має сенс слово «назавжди» [3].

Маскуючи власні емоції та переживання описами реалій зовнішнього світу, авторка водночас демаскує емоції людей, які ховаються від війни під машкарою вдаваної радості, безтурботності, байдужості чи безпорадності:

Навіщо я виходила в це довоєнне місто, яке повертає мене назад, у довоєнний час, у безтурботність, в радість, яку нічого не відмінить. А не можна туди повернутися. Ці два тижні змінили нас до невпізнання, змінили нас назавжди. Навіть тих, яким здається, що все ще тут по-старому. Вдавай чи не вдавай, озирайся чи не озирайся, бий, втікай чи замри [3].

Людина ховається від реалій війни навіть у собі самій:

Замотані статуї як мумії у саркофагах. І всі ми трохи як мумії, завбачливо заховані в себе до кращих часів [3].

Війна вчить не тільки мистецтву маскування, але й мистецтву розпізнавання «свій» – «чужий»:

Здається, ми впізнаємо одна одну вже навіть без слів. По самій інтонації, коли раптом котрійсь із нас дзвонить чоловік. Жінка, яка розмовляє з чоловіком, що знаходиться «десь там, не можна казати де», з усіх сил вдає безтурботну і зарадну, розповідає, як у неї все добре вдається: і те встигла, і там сходила, і діти роблять уроки, і їжі вистачає, і до мами дзвонила, і справді нічого-нічого не бракує. Лише тебе. Я знаю ці розмови, я теж так роблю. Бо не можна розкисати. Бо ми – тил. Ми впізнаємо одна одну по очах – стривожених і червоних. Таке, вітром навіяло, пісок в очі [3].

Маркер «свій» належить усім, хто набув у часі війни спільного досвіду виживання в ній. Бо «будь-який досвід змінює, а особливо досвід екзистенційної межі, він незворотний»:

Відколи почалася повноформатна війна, всередині країни ми виривалися у своєму досвіді, багатьом із нас не треба тепер нічого пояснювати і не доводиться боятися, що тебе анітрохи не зрозуміють [3].

Щодо екзистенції людини в умовах війни Людмила Шумейко Зазначає: «Як будь яка травма, війна відразу викликає емоційну тріаду: біль, страх, огиду. Із кожним днем ці почуття лише посилюються, а згодом кристалізуються у перманентний стрес, глибоку внутрішню кризу. Втрата близьких, житла, вимушена зміна місця проживання, біженство та спроби пристосуватися до нових умов життя, постійне знаходження в стресі та невизначеності, щоденний звук сирен та жахливі новини – усі ці фактори спричиняють відчуття тривоги та страху, ізолюваності та самотності, усвідомлення безнадійності, абсурдності життя та власної смертності» [8, с. 52]. Водночас травматичний досвід війни не лише травмує, але й вчить виживати і зберігати людяність у найпотемніших закутках душі:

...Ми будемо наштовхуватися на пережите нами, як на стіну, яка нас відділяє від інших. як на внутрішню несучу стіну, за якою можна ходити, якщо у вас нема укріплення чи ви не встигаєте добігти до нього.

Не поспішаймося її позбутися за будь-яку ціну, не форсуймо подій, не змушуймо дітей різко перемкнутися, іноді ця стіна – це поки що єдине, що тримає наш дах і не дає йому поїхати [3].

«Все, що нас не вбиває, – робить нас сильнішими», – стверджував колись Ніцше. Це справді так, бо наш індивідуальний чи колективний духовний імунітет формується на основі пережитого, зокрема й травматичного, досвіду. Але цей досвід може стати захисним тільки за умови, що в пам'яті на рівні індивідуального чи колективного підсвідомого зберігаються шляхи, своєрідні драйвери, виходу із травми. Власне, мистецтво допомагає зафіксувати в образах основні етапи історії хвороби війни, описати її симптоми та рецепти дієвих ліків від неї. Аби наступні покоління могли скористатися досвідом попередніх. Не випадково дослідники відзначають, що «унікальною рисою сучасної української літератури

є зміщений у майбутнє наратив – уявлення про повоєнний період з акцентом на перемогу та відкритість для світу» [5, с. 59].

Образність – це своєрідний консервант, який міфологізує факти життя, виводить їх із вузьких рамок свідомої фіксації тут і тепер у позачася та позапросторовість колективного підсвідомого. Митець із його чутливістю до прихованих сенсів виконує роль сталкера у міжсвітах реального й ірреального, фактичного і вигаданого, минулого і майбутнього, свідомого і підсвідомого, індивідуального й колективного:

Я ніколи не писала щоденників, але вже кілька ночей під час випадкових прокидань ловлю себе на тому, що вві сні пишу щоденник. Пригадую день за днем від самого початку війни, фокусуюся на деталях, які спочатку не зауважувала.

Я настільки боюся все це забути, що моє підсвідоме повторює його щоночі, як молитву [3].

Оперативна пам'ять свідомості не здатна фіксувати й утримувати в собі мільйони дрібниць, із яких складається просвіток буття людини у війні, але всі ці дрібниці надто цінні для історичної пам'яті народу, щоб бути викинутими у корзину забуття. Збереження пам'яті про війну – це лише невелика компенсація за майбутнє, якого може так і не настати, бо надто багато в нього взято в борг:

Прикро, бо зараз ми використовуємо внутрішні ресурси, які беремо зі свого майбутнього. Мусимо використовувати, бо інакше його не настане.

Чийсь діти ніколи не народяться. Війна бере в борг у майбутнього і ніколи не віддає [3].

Водночас, аби дати шанс майбутньому, потрібно зберегти теперішнє у найдрібніших деталях. Колись за цими дрібницями, за цим осадом сучасного, можна буде передбачати майбутнє народу краще, ніж за візерунками кавової гущі. Тож митець шукає місце для зберігання у хмарних технологіях поезії, в iCloud'і літопису чи щоденника:

А вранці я пишу лише списки «що зробити сьогодні». У цих списках багато подібного, бо потреби не змінюються, іноді маю дежавю, що я вже це робила [...]

Але от що мене мучить – чи зможу я потім по цих списках пригадати кожен день, усі ті подробиці і деталі, всі обличчя і випадкові фрази, всі внутрішні стани та емоції, усю ту психологічну та фізіологічну основу, яка вилазить в людині на поверхню під час війни?

Поки що моє підсвідоме пише все без моєї свідомої участі на велику бобіну голови. Потім я переповідатиму сни [3].

Деталі, дрібниці, побут, буденність, – все це і є тіло війни, яке авторка подає на опізнання читачеві у щоденнику. Критичне нагромадження цих деталей здатне перетворити художній твір на документальний репортаж. Зрештою, самі щоденники нерідко стають важливими до-

кументальними джерелами для дослідників, як-от «Хроніки війни» Аврелії Вилежинської. Дрібнопис, побутопис, фактографізм маскують суб'єктивне «Я» авторів щоденників так само, як рутина життя маскує душу й емоцію людини у часі війни:

Випадково помітила, що з 24 лютого ні разу не вдягнула сукню чи спідницю, лише штани, одні і ті ж (бо з кишнями і зручні). Ні разу не взула каблуків (бо каблуки – це ризик, а раптом доведеться бігти). Ні разу не хотіла бути красивою (бо чоловік на війні). Дивлюся в дзеркало – і не помічаю себе, просто перевіряю, чи можна так виходити назовні. Дивний стан замерлості. І десь так тонко-тонко всередині, ніби боїшся, що хтось скаже до тебе лагідне слово – і розплачешся. Усе таке, ніби висить на волосині [3].

Мабуть, «ні разу не хотіла бути красивою» стосується не лише зовнішності людини, але й зовнішності літератури, яку авторка творить у час, коли все «висить на волосині». Бо це інший час:

Час межової відвертості зі собою і з життям. Болісної і жаскої. Відчуття вищої присутності.

Хіба не цього ти хотіла [3].

Мабуть, література саме цього і хотіла:

Не встигати дихати. Дозволяти людям проходити наскрізь. Пропустити крізь себе простір і час, гостро відчуючи тут і зараз. Чути свої думки, бачити все в розгорнутому вигляді. У перспективі. В ретроспективі. Отримувати від життя відповіді на всі свої питання, навіть на ті, які ніколи не наважилася озвучити. Коли дні складаються із випадково вихоплених пам'яттю фраз, облич, очей, рухів. Калейдоскоп думок, кожна з яких була важливою, але ти не встигла її зафіксувати. Реальність, яка ранила щораз глибше, але не вбиває.

Знати ціну безцінного. Жахатися її.

Любити цю реальність як єдиноможливу.

Попри все.

Всупереч усьому [3].

Колись один із відомих блогерів висловив абсурдну й антигуманну, на перший погляд, думку: «Якщо війну не можливо припинити – її потрібно полюбити». Ми мусимо полюбити, звісно, не саму війну, а все те, що любили і до війни, але в нових умовах: світло, яке яскравішає у півночі, красу, яка увиразнюється на тлі потворності, людяність і емпатію в антигуманному вакуумі, поезію, замасковану прозою життя. Мусимо полюбити «все, що нам робить життя, з нами робить життя, нами робить, / все, що обмежує нас, як цей клятий зв'язок бездротовий, / цей рятівний компенсатор усіх деформацій любові, / тої, що відстань між нами трактує неначе ментальну хворобу» [2]. Мусимо полюбити деформації любові в собі і в ближньому, бо війна, якою би грізною не здавалася, не здатна подолати любові:

Щоразу, коли він одягає форму і я проводжаю його, мені обривається серце і зависає десь між горлом і животом, ніби мій персональний жетон смертника.

Серце моє, повертайся [3].

Мусимо дарувати свою любов ближньому, аби вижити і залишитись собою:

Кожного дня мене хтось гладить по голові, як дитину. Образно, на відстані. приходять у месенджер і просто говорять важливі слова.

Наприклад, боснійка Нерміна – каже, що треба в собі берегти маленьку крушину миру, клаптик життя без війни. Щодня лишати собі крихти, по яких можна буде повернутися. Я їй вірю, вона говорить із власного досвіду.

Але я наразі не вірю, що це можливо. Не розумію, як.

Щодня мусимо протиставляти щось смерті.

Щодня мусимо продиратися в дзеркалі до себе колишніх.

Щодня мусимо згадувати, що світ без війни можливий, хоч поки що в це важко повірити.

А потім я йду гладити по голові інших. Як дітей [3].

Ми не здатні змінити систему координат, нав'язану нам війною, але кожен із нас здатний рухатися у ній індивідуальною траєкторією. Ми не здатні вирватися із зачарованого кола миттєвостей Кайроса, але кожен із нас може залишити свій слід у царстві Хроноса. Ми не можемо зберегти старі сенси, але кожен із нас здатний знаходити нові:

Не знаю, що робити з цим літом, людьми довкола, вакуумом і порожнечою, небажанням нікого бачити, невмінням допасовуватися і неможливістю змінити все це. Відкидаєш милиці рутини і розумієш, що це єдине, що тримало тебе на ногах. Таке враження, що війна зруйнувала здатність просто бути, а не бути, щоб виживати, боротися, допомагати, наближати перемогу т.д.

Лишається хіба що фіксувати те, що не можеш пофіксувати.

Відтепер ніколи більше не зможеш пофіксувати [3].

Війна ламає не лише людські долі, звичний триб життя і мрії про майбутнє. Війна ламає красу як найвищу цінність життя. Але світ здатний врятувати красу. Навіть якщо він не може її пофіксувати, він може її зафіксувати у глибинах людського серця, у завалах щоденної рутини, у камуфляжі побутової одноманітності, у поезії життєвої прози.

Література завжди хотіла «межової відвертості зі собою і з життям», завжди прагнула передавати правду життя, якою би «болісною і жаскою» вона не була. Вона завжди забезпечувала «відчуття вищої присутності» там, «де демосу одвічна епістема, / де охлосу оглушливий мотив». Але коли життя в літературі стало надто багато, коли у житті літератури стало більше, ніж у самій літературі, остання опинилася у стані екзистанційної невизначеності, розгубленості й відстороненості. І най-

більш чутливі митці цей стан сучасної української літератури відчули. Можливо саме через це відчуття і з'явився допис Артема Чеха із наріканням на те, що «нам немає про що писати»:

Зміст втратив свою актуальність. Те, що нас усіх дивувало у перший і навіть другий роки великої війни тепер стало буденністю щоденних новин [7].

Вихід із цієї літературної безвиході письменник бачить у пошуку нових форм, у грі з формою як процесі виходу із кризи:

Залишилася форма. Вправи у стилі. Весела гра в слова. Навіть якщо вона печальна і трагічна – вона весела як процес. Цікава як результат [7].

Натомість Галина Крук переконана:

...Власне оте Артемове «нема про що писати» і є найкращим матеріалом, чесне людське приватне «нема про що» свідка і учасника, у найдрібніших подробицях і рефлексіях, у яке буде включене все решта, хай не назване війною, хай не залите кров'ю, буденне проживання великого екзистенційного безчасся, впливання і потопання в собі, в безнадії, в відчаї, в депресії, в безсенсовності, в пошуках сенсу, в проблісках відчуження себе живим, в загостреному фокусі, і далі по колу. Чесна розповідь про своє, що не вкладається в стереотипи героїчного, трагічного, величного, нищого, воєнного чи ще якогось. про психіку, яка не вивозить, про тіло, яке підводить, із точки приватного часопростору, в якій ніхто, крім тебе, не бував. Кожне чесне людське приватне «нема про що» свідка і учасника важливе [7].

Хай там як, а зміни в літературі таки відбуваються. І кожен митець шукає власний шлях до читача. Хтось – у грі з формою, хтось – у поглибленні змісту. Хтось віддає останню шану старим сенсам, що помирають у нас на очах, хтось поривається на чині похорону зіграти «Грушку», хтось стає повитухою нових сенсів, що народжуються, хтось цих нових сенсів побоюється. Хтось намагається вияскравити поезію на контрасті сірих буднів війни, хтось вдягає поезію в камуфляж, аби поставити її у стрій. Але все це є тіло сучасної літератури про війну, тіло, що на наших очах ламається. І не заради гри, а на відпущення гріхів.

У щоденнику Галина Крук маскує поезію прозою життя і жанру, аби врятувати красу до кращої пори, коли «вистачить часу, сил і відстані» створити «велику прозу часу війни» [7]. Однак ця «велика проза часу війни» вже постає як новий героїчний епос українського народу, і творчість Галини Крук тут і тепер вписує в нього свою значущу сторінку.

Література

1. Галета О. І. Новий реалізм у нових реаліях: "Мама по скайпу" / О. І. Галета // Наукові праці [Чорноморського державного університету

імені Петра Могили комплексу "Києво-Могилянська академія"]. Сер. : Філологія. Літературознавство. - 2014. - Т. 231, Вип. 219. - С. 29-33. [

2. Літературознавчий словник-довідник / За ред. Р. Т. Гром'яка, Ю. І. Коваліва, В. І. Теремка. К.: ВЦ «Академія», 2007. 752 с. 731.

3. Сайковська Олена. Нарації про війну в українській літературі (2014-2023). ВІСНИК МАРИУПОЛЬСЬКОГО ДЕРЖАВНОГО УНІВЕРСИТЕТУ СЕРІЯ: ФІЛОЛОГІЯ, 2024, ВИП. 30. С.44 – 59.

4. Франко І. Зібр. творів: У 50т. / Іван Франко – К.: Наук. думка, 1978 – 1986.

5. Шумейко Л. ФЕНОМЕН ТВОРЧОСТІ В УМОВАХ ВІЙНИ КРІЗЬ ПРИЗМУ ЕКЗИСТЕНЦІАЛІЗМУ. Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку. Випуск 47/2023. С.50 – 56

6. Крук. Г., 2025. Тіло війни (Замість щоденника). Pen Ukraine [online] Доступно за: <https://pen.org.ua/cshodenniki-pro-vijnu-halyna-kruk> (Дата звернення: 23.11.2025).

7. Чех А., 2025. Читомо [online] Доступно за: <https://chytomo.com/literaturni-diiachi-obhovoriuiut-te-te-iakym-ie-stanovyshche-suchasnoi-ukrainskoi-literatury> (Дата звернення: 23.11.2025).

POETRY DISGUISED AS LIFE, OR HALYNA KRUK'S WAR DIARY

Roman Golod

Vasyl Stefanyk Carpathian National University;
57 Shevchenko St., Ivano-Frankivsk, 76015, Ukraine;
e-mail: roman.golod@cnu.edu.ua

The purpose of the article is to study the existential image of the human being in Halyna Kruk's online poetry and diary. The article examines ideological and thematic aspects, figurative techniques, the peculiarities of the poet's individual style, and her ability to find relevant artistic forms for expressing anti-militarist motifs in her work.

The theoretical and methodological basis of the study consists of works by scholars who have examined the anti-militarist writing of Halyna Kruk (Liudmyla Shumeiko, Olena Saikovska) and the features of the contemporary Ukrainian literary process (Olena Haleta, Artem Chekh). The article employs hermeneutic methods (in interpreting the author's system of imagery), elements of genre analysis (in determining the genre specificity of the diary), and methods of reception aesthetics (in observing the suggestive influence of Kruk's works on the reader).

The findings show that Halyna Kruk's work is largely representative in discussions about the directions of contemporary Ukrainian literature under

wartime conditions. The ideological and thematic focus of her online poetry and diary—supporting resistance to occupation and preserving the memory of war crimes—corresponds to the historical challenges facing the Ukrainian people during the ongoing catastrophe. Her work contributes to the formation of national identity at the level of the collective subconscious. Distinctive features of the author's individual style include the realization of thematic content through relevant genre forms and artistic techniques, among them the somewhat “forgotten” realist principle of “depicting life in the forms of life itself.”

The article attempts, based on an analysis of Halyna Kruk's online works, to identify key tendencies in the development of contemporary Ukrainian literature, to clarify the significance of art in general and literature in particular in wartime, and to investigate the genesis of genre and style during years of wartime devastation.

The results of the study can be used in scholarly research and academic courses related to the study of Halyna Kruk's individual authorial style and the genre potential of poetry and diaries within the discourse of anti-militarist literature.

Key words: war, existentialism, diary, anti-militarist poetry, imagery, collective subconscious, collective memory, traumatic experience.

УДК 821.161.2-1:791.237.21М.Кryvtsov=111
DOI: 10.31471/2304-7402-2025-22(81)-177-189

**THE IMAGE OF THE WAY IN THE POETRY BOOK
‘POEMS FROM THE LOOPHOLE’ BY MAKSYM KRYVTSOV**

Olga Derkachova

Vasyl Stefanyk Carpathian National University;
76000, Ivano-Frankivsk, Scevchenko St., 57; tel. +380(342)752351;
e-mail: olga.derkachova@pnu.edu.ua

*The article presents a comprehensive study of the poetic world of Maksym ‘Dali’ Kryvtsov – a soldier-poet and representative of the New Executed Renaissance who was killed in the war in January 2024. Based on his poetry book Poems from the Loophole, the research analyzes the image of the road and the lyrical hero’s path, as well as the functioning of the traveller figure, which emerge as key concepts shaping both the structure and semantic depth of Kryvtsov’s lyrical narrative. **The purpose** of the study is to identify the specific features of the poetic modelling of the road and the traveller figure in Kryvtsov’s poems. **The methodology** combines structural-semantic analysis of poetic texts, elements of hermeneutics, and intertextual analysis. This approach makes it possible to reveal the compositional features of the author’s poetics, uncover deeper semantic layers of war poetry, and trace the transformation of the monomyth in the context of contemporary warfare. **The results** of the study show that the images of the road and the traveller acquire multidimensionality. The lyrical hero becomes a warrior, a witness, and a wanderer moving between two worlds – the living and the dead, the sacred and the profane. War is interpreted as a road that performs the functions of departure, initiation, and the (im)possibility of return, while Christian images – God, Mary, the saints – acquire new symbolic roles embedded in the everyday reality of trench life. Kryvtsov’s poetry is marked by the remythologization of sacred motifs, giving the war experience a metaphysical dimension, and by the fragmentary, discontinuous structure of his poems, which reflects the psychological nature of wartime existence. **The scientific novelty** of the study lies in the fact that it provides the first comprehensive literary analysis of the road as a central conceptual element in the poetic world of Maksym “Dali” Kryvtsov and defines its key role in shaping the modern image of the traveller in Ukrainian war poetry. **The practical significance** of the research lies in its applicability to the study of contemporary Ukrainian war literature, the teaching of literary studies, and the formation of a corpus of texts representing the New Executed Renaissance. The article also contributes to a broader understanding of the role of the soldier-poet in the contemporary Ukrainian cultural space.*

Key words: *road, traveller, Maksym Kryvtsov, monomyth, remythologization, New Executed Renaissance, poetry, road movie, vizualisation, image, corporelity.*

In Ukrainian literature during the period of full-scale war, texts written by combatants take on particular significance. Their poetry depicts experiences that can't be recreated from an observer's perspective – experiences of being on the edge of death, memory, and spiritual growth. One of the important voices of this time was Maksym 'Dali' Kryvtsov, a poet and warrior. His book 'Poems from the Loopholes' combined elements of diary-like truthfulness, sacred thinking, and a mythopoetic vision of the modern world.

One of the recurring images in Kryvtsov's poetic world is the road – a universal metaphor for human existence, which takes on particular intensity and multidimensionality in the context of war. The road appears not only as a physical space for movement, but as an existential and spiritual path where the lyrical hero makes his own journey — from correction to initiation, from meeting God to meeting death, from the desire to return to its potential impossibility. Kryvtsov's image of the road takes on the functions of a sacred path, a road of war, a road of memory, and at the same time – a road between two worlds: the living and the dead.

In this context, the lyrical hero appears as a traveller who moves not only topographically, but above all spiritually. His path is determined by war, but at the same time transcends its boundaries, drawing on a rich complex of biblical, mythological, cultural and autobiographical meanings. The image of the road is one of the oldest and most significant universals of world culture. The road symbolises physical movement, inner transformation, and the existential dynamics of a person who is on a path of knowledge, trials, and development. In biblical, ancient, medieval and modern traditions, the road symbolises not only a journey, but also an existential choice, a search for truth, a meeting with God, a transition between two worlds. In the Holy Scriptures, we read: 'Commit your way to the Lord; trust in him, and he will act; he will bring forth your righteousness as the light, and your justice as the noonday' (Psalm 36:5-6). Travel was perceived not only as movement in space, but as a spiritual practice, a way to know and challenge yourself. The traveling lifestyle became a characteristic of entire social groups who practiced imitating Christ in this way, appealing to the image of God the traveller [14]. In the 21st century, in the context of the Russian-Ukrainian war, this symbol takes on a new meaning: the road becomes a space of survival, struggle, death, and spiritual renewal. This is particularly evident in the poems of Maksym 'Dali' Kryvtsov, whose texts are written from the perspective of a direct participant in the war.

A traveller, a wanderer – this is one way of existing as a person. Gabriel Marcel wrote that, at first view, nothing could seem more irrational than com-

bining the existence of some stable earthly order with a position of consciousness that can be described as a journey, that is, with the fundamental situation of a traveller [12, 11]. The entire history of human development is connected with the road. The road is also an appointment with good and evil, with danger, a search for truth, a path to be alone and find those who can walk beside you, a daily and ontological choice, an opportunity to select. In fact, the road can be called a symbol of all human life. That is why it is present in many works of art, literature and cinema. It takes on a special meaning in texts of modern Ukrainian literature dealing with the themes of war, evacuation and refugees.

In Maksym Kryvtsov's poetry, the road is often the road of war, and the traveller is a civilian who has found himself in this war. The wanderer did not choose whom to meet on the way, with whom to walk alongside, and does not know whether he will complete his journey or how he will do so. This is not surprising, since the author himself has been on the front lines since 2014, and with the start of the full-scale invasion, he rejoined the ranks of the Armed Forces of Ukraine.

In 2023, his first book of poetry, 'Poems from the Loopholes', was published. On his Facebook page on 29 December 2023, the author wrote: 'It's the book's birthday! The work on the book took more than a year. Since then, I have replaced more than half of the poems that were originally there' [10]. It was included in PEN Ukraine's list of the best Ukrainian books of 2023. The poet died on 7 January 2024. The second edition of 'Poems from the Loopholes' was published in the same year. And in 2025, the book 'On the Minefield of Memory' was published, which included Maxim Kryvtsov's diaries, essays and short stories, as well as a synopsis of a novel that will never be completed. He is one of those writers we call the authors of the New Executed Renaissance. His life ended in January 2024, but his texts live on in the pages of books and in songs based on his words.

In the introduction to the edition 'On the Minefield of Memory', editor Valery Puzik mentions that Maxim Kryvtsov received dozens of rejections from publishers at one time, and once joked: 'I guess I need to die, and then I'll become a classic. Oh no,' he laughed, 'better to die in the war, then they'll definitely publish the book' [10, 9]. At the end of 2022, the publishing house Nash Format took on the poetry book of the warrior-poet. The author came up with the title in 2015 in Pisky, while recording himself reading his poems on camera. 'Maksym recorded them while literally sitting in front of a loophole. Light through the hole fell on the young man's tired face, behind him a brick wall, a gun...' [10, 10].

This poetry is becoming the subject of such literary research. Halyna Matusiak focuses on the mythological scenarios in the book 'Poems from the Loopholes,' the intertextual codes, and identifies the neo-mythological themes. The researcher notes that "the author has a neo-mythological type of

thinking, which manifests itself in the interpretation of contemporary reality through the prism of mythology using the technique of resemantisation. The poet mostly remythologises biblical scenarios of the beginning and the end with corresponding images, motifs, and plots, applying their military arrangement. The most frequently recurrent is the mythological narrative of the end, reflected in the recurring motif of death and the multifaceted image of God, who is, on the one hand, transcendent and omnipotent, and on the other hand, humanly corporeal and vulnerable. The book 'Poems from the Loopholes' presents a narrative of love rooted in the biblical idea of messianism [13].

Nadiya Havryliuk points out the poet's free verse forms: 'Maksym Kryvtsov's free verse is clearly metonymic: the poet shows the whole picture by showing its parts. This "atomised" approach is dictated both by the destructive nature of war (when a person can be torn to pieces at any moment – arms, legs, head) and by the human psyche's need to focus on details so that the description does not become mechanical, dry statistics' [4].

Yurii Kovaliv argues that the problem of identification goes above and beyond the specific identity that feels unity with the world, an integral part of its diversity. Without falling into agnosticism, the poet used apophatic techniques to figure out who he really was and was not, revealing his potential. The literary critic also draws attention to free verse of various configurations from the unfolding of an epic plot in balanced syntactic structures with a 'prosaic' presentation to the expressionistic 'quantisation' of the text with impulsive stringing together of intonational and syntactic blocks, ending with a cadence. In the first case, the autological type of versification prevails, and the genre features of the novella come to the fore, while in the second case, the metalogical type prevails. Sometimes the author combined both types of free verse [6].

Yulia Vyshynska writes about how Kryvtsov's poetry constructs the space-time of memory. Memory in his poems is rooted in the names of the dead, in the toponyms of destroyed Ukrainian cities, in the numbers of nameless graves. Through images of fields, sunflowers, water, black and red colours, the poet creates a symbolic chronotope of war – a space between life and death where words are born. The study demonstrates how these images form a poetic map of the Ukrainian experience of war and collective memory [2].

The author had this to say about his book: 'The book will be fun: it'll have quirks like poems written down, photos from the war, and white pages where you can write your own poem or draw your own illustration. Because this book isn't mine — it's yours. All the words belong to someone else. All the experiences are just circumstances' [7].

Maksym Kryvtsov's book 'Poems from the Loopholes' is a story about war from someone who's in it, someone who sees it from the inside, someone

who becomes a traveller in it and through it, so this road often reminds one of the Cross Road, where at each station there are those you can help and those you cannot reach in time:

*On the streets and in the fields
new Golgothas appeared
only with bullets instead of nails
only with artillery instead of spears [9, 14]
Maria drew
Jesus' blood on his forehead:
Jesus with a mechanised device,
the time of applying the tourniquet
thirty-third year
since the birth of Christ. [9, 23]*

Galina Matusyak notes that in the book 'Poems from the Loopholes,' Maksym Kryvtsov creates a unique philosophy of messianism, his testament of love through self-sacrifice, saving others at the cost of his own life, giving war a sacred significance. In his poems, mythological scenarios appear as 'an organisational element of the artistic world' [13, 69]. Indeed, the collection contains many Christian themes, motifs and images, and they take on special significance when we remember that the poet died at the age of 33 – the age of Christ. In one interview, the author said: 'I rarely think about my age. Or even the date, day of the week, or month. Everything is different here. There is no age, no time. What matters is what will be at the end' [12].

In the Bible, we can find many episodes about Christ's travels and the journeys of his disciples. Christ himself said that he was the way, the truth, and the life. The road was and is a place where important religious events take place. Two disciples walked with the risen Lord to Emmaus, not realising who was walking with them. Then they returned to Jerusalem by the same road, telling how Jesus had appeared to them while breaking bread. Saint Paul, when he was still called Saul, met the risen Christ on the road to Damascus. Later, as the apostle to the pagans, he travelled the roads of the Roman Empire and became one of the great men whose life was spent on the road [3]. In Maksym Kryvtsov's poems, God travels from trench to trench, looks into loopholes, walks through cities:

*The Lord walks along the Milky Way
with a fishing rod,
The Lord walks along the Milky Way
with nets [9, 124].
And God entered the city [9, 91]
The city lies
The Lord walks through the city [9, 56]
The word walks
and its flash*

is seen by the enemy
who moves into attack [9, 57]

Mary, saints, and the three kings appear in the poems, keeping their holiness, but in war everything is different:

I go into the dugout cell
light a trench candle
behind tall leafy trees [9, 50].

There is no familiar order with churches, icons, holidays, no familiar life where everything was clear and understandable, so they are forced to act differently:

So Mary cries
at the posts and in the trenches
and the three kings carry gunpowder, body armour, and a sapper [9, 58].

Mary digs trenches, the Cherubims bring ammunition, John baptises with gunpowder, Peter detonates pontoon bridges, Matthew loads the cannon. The image of five fish and five loaves of bread is also repeated, only they are black, meaning they are not about life, but about death. And the church itself is a place where God hears you and you hear Him, but it can be in a trench, in a forest, or on a burnt-out site:

I will enter this church
made of earth and water and glass
to commune with the air [9, 146]

God does not lose his sanctity in poetry, despite the fact that he does what humans do in the profane world: 'he can cry, speak, write, fish, feel loneliness, eat pancakes, hug and pray. He is multifaceted: Lord of the forest, Lord of the automatic grenade launcher, Lord of dreams. The ambivalence of this image lies in his simultaneous omnipotence and vulnerability: in M. Kryvtsov's poem, God can watch over everyone without blinking, but he can also get lost like a child and lose his slippers' [13]. This is not about a simplified perception of God, but about trying to be as close to Him as possible in order to feel His support and protection, to realise that He is everywhere, wherever the traveller may be. In an interview with Natalya Kornienko, the poet said: 'Most often, He can be found in the midst of silence. God is the water you take with you on a mission, and there is never enough of it. God is a protein bar that you eat while waiting out shelling in a trench. God is black, dry sunflowers that almost hide you from view. But most of all, God is returning' [9]. Returning appears from time to time in his poetry, but there are different ways of returning:

...I will come, wait for me mum [9, 110]
I will come
wait [9, 111]

I remember
how I returned from rotation [9, 141]
The boys will go home
to the light and to memory [9, 181]

Everyone dreams about returning home, to their former life, to peace – both the living and the dead. And if not in real life, then at least in memories:

From the images in my grandmother's house,
childhood gazes back at me.
Just come [9, 125]

The lyrical hero speaks about himself and himself on this journey as follows:

I will become
a traveller [9, 62]
I am a fish walking on land [9, 127]
If war
is a film
then it doesn't have to be horror
in my case
it's a road movie [9, 186]

A road movie is a travel film in which the plot is based on the principle of a journey that changes the hero [15]. This plot is not new; we can find it, for example, in folk tales, where the hero passes through a way of initiation. Road movies about war are always about change, but not always about life, rather about death – those who were with you yesterday, and on the way you meet not only the living, but also the dead, whom you did not have time to reach, who did not have time to reach you.

War changes the circumstances of the lyrical hero's journey. It is not he who chooses his path, but war: 'You cannot escape war' [9, 142].

I looked out of the train window
calmly and quietly
the journey
called war
continued [9, 142]

The war determines his routes, where and whom he will meet, what the way itself will be like. The road passing by the field of memory, the road between the dead, the road leading from the world of the living to the world of the dead, inevitable as life and death:

I drive past the black sea of sunflowers [9, 25]
that have fallen to the ground of
roads
between the ghosts
of the dead and the alive [9, 38]

I walk down a black street
towards a black light
black cars
drive out onto a black highway [9, 41]
you walk here bodies and bodies [9, 56]
like invisible boys in worn-out camouflage
they will come to take him away
to lead him to another field
strewn with poppies and cornflowers [9, 65]

The hero of the poem becomes a witness how the souls take a new path,
while their bodies stay on his way:

Above the roads, smoke-smoke,
I see souls overcoming the march,
and this city landscape disappears
like those rings on the water
Here, one has joined the ranks
bodies burn in the gardens
smoke from the roads takes away the fog:
the crematorium of old grass [9, 90].

This betweenness – that of peace and war, life and death – is a characteristic of the traveller Maksym Kryvtsov, who clearly understands that war is not a tourist trip or a talk show; it requires an intelligent reading of oneself as a text ('the world is poisonous / like methane'), without putting uncharacteristic, often thoughtless labels on it — like saying it's 'wonderful / and romantic.' All kinds of 'talk shows / War / on TV Oblivion not only horribly replace reality with virtual reality, but also dangerously manipulate viewers. Avoiding journalistic passages, the poet advised, not without irony, to remove the veil from our eyes: 'clap your hands while you still have them / tap your feet while you still have them' ('Welcome everyone to the most terrible talk show...').

Any falseness is not acceptable, because 'War smells of words / smells of unborn children / and born paths / oceans of gunpowder'. In the road movie, the hero's journey is without choice. The road of the lyrical hero is the road of defending his native land, liberating it from invaders and occupiers, protecting those who cannot protect themselves. And this road, which the author, who has been fighting since 2014, invites his readers to take, is well recognisable: we recognise the road the lyrical hero is travelling, the burned cities he passes or stops in, the events that may not be events, but rather hints and allusions. And Campbell's 'The hero dies in the present but is reborn for eternity as a perfect, universal, generalised image' [5, 25] is lived here and now, because here we are no longer talking about the lyrical hero, but about his creator, a recipient of the Order of Merit, III degree (posthumously), whose journey ended on 7 January 2024 on the Kharkiv front line (according

to his comrades, the poet died as a result of shelling in a dugout together with his cat).

Joseph Campbell identified three acts in any story about heroic adventures: the journey (the hero, of his own free will or under pressure from circumstances, leaves his familiar world and sets off on a journey), initiation (overcoming obstacles, changing status), return (the changed hero, endowed with new qualities) [5, 34]. 'The hero is a man or woman who has managed to break through personal and local historical limitations and become a universally recognised, universally accepted figure. The visions, ideas and insights of such a person are pure because they come from the primary, unclouded sources of human life and thought' [5, 25]. In an interview with Nataliya Korniyenko, the poet said: 'I probably don't know anything at all. But here you don't need to know. Here you just have to. Here, it is a matter of being or not being, existing or not existing, breathing or suffocating. That is why I am at war' [12]. Similarly, for his lyrical hero, this is an inevitable choice, a choice without choice, if you want to live and for others to live. And the road on which he begins to feel the contrast between the war and peace, the importance of being here and now. The road on which the hero changes, on which he begins to see, feel, and hear what was not given to him before: God, the souls of those who died in the war going to heaven, the voice of trees and fields, himself:

I listened attentively,
looked down,
and saw my legs, a stalk.
I passed my hand over my face,
and dry, empty seeds scattered.
I will stay with you, guys,
I ask the sunflowers,
and you haven't gone anywhere,
they reply [9, 95].

The hero becomes part of these roads between minefields, between fields of memory, between smoke and fog, in which God again shares five loaves and five fish, in which

I crash into walls
is this hope
or are these actually fragments of me [9, 128].

On the one hand, there is faith in return, because every road movie presupposes it, it is written in the monomyth as obligatory and inevitable, and on the other hand, there is a premonition that the hero stays here forever, that he becomes part of the field or the landing, that he becomes part of those fogs in which souls slowly rise to the sky. Yes, you are given extraordinary strength:

Because you have to go
because the vehicle won't get through
because you want to go back and dry your things over the stove
(...)
tomorrow you have to go again
because the vehicle
won't get through [9, 121-122].
But extraordinary strength does not mean immortality.

The author demonstrates several roads of war: the path of God, the path of the lyrical hero, and the paths of others whom the lyrical hero saw or was not destined to see. These are the paths of memories of civilian life, the path of war, and the path as a transition between the world of the living and the dead. What is important on this road are those you meet, those who accompany you, those you are accompanied by, those you meet, those you see, those you look at and what you look at. The author of these poetic texts has found such a companion in recent months – a huge ginger cat 'like dry August hay'.

In Maksym Kryvtsov's poetry, the path is the road of war, which is not chosen but which one must take because of its inevitability; the road of challenges, which becomes a path of initiation; the sacred road, on which God, Mary, and the saints are present; a road of transition, leading between life and death; a road of memory, where the living meet the dead; a road of return, which may never be reached.

Kryvtsov creates a unique imagery: God is not far away here, but is present on the road of war, also a traveller. He walks right next to the soldier, while Mary digs trenches, cherubs carry ammunition, and Saint Peter blows up bridges. It's an attempt to make the most terrifying experience sacred, to find God where you begin to doubt his existence. The road is not just a path of travel, but a place where the dead lie with the living, souls take their own path, and the lyrical hero feels the fragility of the boundary. Here, the road becomes the border between two worlds, and the hero is a spectator of their crossing. The road is also an internal transformation, as in the classic monomyth. The road also absorbs, making the lyrical hero part of the landscape of war. The lyrical hero calls his path a road movie, in which the journey inevitably changes the hero. In war, this change is fundamental, and the hero's path is not a choice; the scenes are filmed by reality itself, and the ending is rarely a happy one. The road becomes the main organising symbol of the lyrical hero's poetic world: spiritual, existential, sacred, borderline.

The traveller in Maksym Kryvtsov's poetry is a person who has left his civilian life in the past, choosing the path of war. This path is another, because it is chosen consciously not out of desire, but out of necessity. We hear the voice of a warrior-poet who sees and feels God like no one else, who hears Mary, the apostles, and the saints coming to his help, who listens to the voices of the living and the dead, who is able to marvel at what he sees

around him, who hears the horror of war: 'It's amazing when you're sitting in a place where you can't show yourself because the enemy is close and your defences are very conditional, and your comrade suddenly says, 'Look, a hoopoe is eating a mole cricket.' These are such a bird and a beetle. The people who greeted us with applause in Balakliya were impressive. It was one of the best days of my life. The hardest thing is falling asleep. And also realising what horrors may await ahead...' [9]. These poems are filled with the desire to go through the war with dignity, not to lose oneself and to preserve what has been found on this path in memory and words, and the obligatory return with the last frame of the road movie.

The poet creates a philosophy of the road, in which war is not just an accident, but an ontological state. The road defines the hero, reveals him and at the same time destroys him. It is a path from which the traveller may not return – and Kryvtsov himself becomes proof that 'return' often takes place only in words, in memory, in text.

References

1. Борисюк І. Мотив дороги в поезії Ю. Андруховича. *Слово і час*. 2012. № 10. С. 47–51.
2. Вишницька Ю. Часопросторові координати пам'яті в поезії Максима «Далі» Кривцова. *Сучасна українська література періоду воєнного лихоліття у контексті екзистенційних парадигм: Всеукраїнська наукова конференція. Збірник тез*. Івано-Франківськ: Карпатський національний університет імені Василя Стефаника, 2025. С. 21-23.
3. Возняк М. Homo viator: дорогами людськими. URL: <https://dominic.ua/2021/01/10/homo-viator-dorogamy-lyudskymy/>
4. Гаврилюк Н. Поезія полеглих: Максим Кривцов. URL: <https://zbruc.eu/node/117523>
5. Кобилко Н. Образ дороги як просторова реалія і як символ у романі Олеся Гончара «Твоя зоря». *Таїни художнього тексту (до проблеми поетики тексту)*. 2013. Вип. 16. С. 183–187.
6. Ковалів Ю. Максим Кривцов. URL: https://www.facebook.com/photo.php?fbid=2024450311269845&set=pb.100011146874443.-2207520000&type=3&locale=uk_UA
7. Коваль О. Варто лише перемогти. URL: <https://osvitoria.media/experience/var-to-lyshe-peremogty-yakym-buv-voyin-poet-maksym-kryvtsov-dali/>
8. Кемпбел Дж. Тисячоликий герой. Львів: Terra Incognita, 2024. 416 с.
9. Кривцов М. Вірші з бійниці. Київ: Наш Формат, 2024. 192 с.
10. Кривцов М. На мінному полі пам'яті. Київ: Наш Формат, 2025. 416 с.
11. Марсель Г. Homo viator. Київ: Академія, 1999.

12. Максим Кривцов: Я мав жахливу мрію – ходити по Києву з автоматом. URL: <https://pen.org.ua/maksym-kryvcov-ya-mav-zhakhlyvu-mriyu-khodyty-po-kyyevu-z-avtomatom>
13. Матусяк Г. Міфологічні сценарії у збірці Максима Кривцова «Вірші з бійниці». *Причорноморські філологічні студії*. 2024. №4. С. 69-74.
14. Петренко-Цеунова О. Homo viator. Про мобільність барокової людини в ранньомодерній Україні. URL: <https://tyzhden.ua/homo-viator-pro-mobilnist-barokovoi-liudyny-v-rannomodernij-ukraini/>
15. Laderman D. *Driving Visions: Exploring the Road Movie*. University of Texas Press, 2010. 334 p.

ОБРАЗ ДОРОГИ В ПОЕТИЧНІЙ ЗБІРЦІ МАКСИМА КРИВЦОВА «ВІРШІ З БІЙНИЦІ»

Ольга Деркачова

Карпатський національний університет імені Василя Стефаника;
76018, м. Івано-Франківськ, вул. Шевченка, 57 ; тел. +380(342)752351;
e-mail: olga.derkachova@pnu.edu.ua

Статтю присвячено комплексному дослідженню поетичного світу Максима «Далі» Кривцова – поета-воїна та представника Нового розстріляного відродження, який загинув на війні у січні 2024 року. На матеріалі збірки «Вірші з бійниці» аналізується образ дороги, шляху ліричного героя, а також функціонування образу подорожнього, що у поетичному дискурсі Кривцова постають ключовими у визначенні структури та смислового наповнення ліричного наративу. **Метою дослідження** є виявлення особливостей поетичного моделювання дороги та образу подорожнього у творчості Максима Кривцова. **Методи дослідження** ґрунтуються на поєднанні структурно-семантичного аналізу поетичного тексту, елементів герменевтики та інтертекстуального методу. Застосування цих методів дозволило розкрити композиційні особливості поезії текстів, виявити глибинні смислові рівні воєнної лірики та простежити трансформацію мономіфу в умовах сучасної війни. **Результати дослідження** показують, що образ подорожнього, дороги набувають багатовимірності. Ліричний герой є воїном, свідком, мандрівником між двома світами — живих і мертвих, між сакральним і профанним. Війна осмислюється як дорога, що виконує функції виправи, ініціації та (не)можливого повернення, а християнські образи - Бог, Марія, святі - набувають нової символічної ролі, співприсутньої у повсякденності окопного життя. У поезії домінує реміфологізація сакральних мотивів, що надає досвіду війни метафізичного виміру, а вірші Кривцова

вирізняються фрагментарністю, уривчастю, що відтворюють психологічну природу воєнного досвіду. **Наукова новизна** полягає в тому, що у статті **вперше** здійснено комплексне літературознавче осмислення образу дороги як центрального концепту поетичного світу Максима «Далі» Кривцова та визначено його ключову роль у формуванні сучасного образу подорожнього у воєнній ліриці. **Практичне значення дослідження** полягає у можливості використання його результатів у вивченні новітньої української воєнної літератури, у викладанні літературознавчих дисциплін, а також у формуванні корпусу текстів, що репрезентують Нове розстріляне відродження. Стаття також сприяє подальшому осмисленню ролі поета-воїна у сучасному українському культурному просторі.

Ключові слова: дорога, подорожній, Максим Кривцов, мономіф, реміфологізація, Нове розстріляне відродження, роудмуві, візуалізація, образ, тілесність.

УДК 821.161.2-1:141.32М.Пономаренко
DOI: 10.31471/2304-7402-2025-22(81)-190-201

ЕКЗИСТЕНЦІЙНІСТЬ ЖІНОЧИХ ОБРАЗІВ У ПОЕЗІЇ МАРИНИ ПОНОМАРЕНКО

Алла Мартинець, Іванна Девдюк

Карпатський національний університет імені Василя Стефаника
76000, Івано-Франківськ, вул. Шевченка, 57;
e-mail: alla.martynets@cnu.edu.ua, ivanna.devdiuk@cnu.edu.ua

Мета статті. Стаття присвячена творчості сучасної поетки Марини Пономаренко. Метою дослідження стало виокремлення та аналіз жіночих образів у її текстах та з'ясування їхньої екзистенційної наповненості, що розгортається у межах феміністичного дискурсу. **Дослідницька методика.** У дослідженні використано елементи історико-культурного, герменевтичного та структурального підходів. Специфіка досліджуваного матеріалу передбачає використання теоретико-конгнітивної методики. **Результати.** У ході аналізу встановлено, що палітра жіночих образів, створених у художньому вимірі поетки, доволі широка. Жіночі образи багатогранні, сягають своєю основою міфологічних пластів як української, так і європейської культур загалом, відтворюють реалії сьогодення, торкаючись буденних подій та екзистенційних вимірів. **Наукова новизна** проглядається у розширенні феміністичного та на загал літературознавчого дискурсу досліджень сучасної української поезії. **Практичне значення.** Отримані результати можуть бути використані у курсі сучасної української літератури, а також сприятимуть усвідомленню ролі жінки у часи воєнного лихоліття.

Ключові слова: поезія, екзистенційність, феміністичний дискурс, жіночий образ, аналіз тексту, міфологічна основа, війна, пам'ять.

У різні моменти історії література виконує надважливу місію, консолідуючи навколо себе однодумців, даючи силу, формуючи насагу на протистояння злу. Поезія, яку називають «душею народу», у надскладні часи формує особливий ракурс бачення світу й людини в ньому, культурних та ментальних цінностей, сутності свободи та боротьби за неї.

Серед багатьох аспектів зацікавленості мілітарним дискурсом української літератури виступають сучасні поети. У період воєнного протистояння українське суспільство сформувало дуже гучний голос митців із надпотужним словом, зверненням до народу. Серед них – Василь Махно, Мар'яна Савка, Дмитро Лазуткін, Олена Герасим'юк, Катерина Калитко, Лесик Панасюк та інші.

Особливо значуще зазвучав голос Марини Пономаренко. В українську літературу вона ввійшла більше 20 років тому. Вже тоді її тексти, уміщені в збірках «Це довга історія...» (2006) та «Парасолька» (2007), привертали увагу читачів і критиків. Із часом у поетки формується власний стиль письма, який легко ідентифікується поміж іншими. Членкиня НСПУ, українського ПЕН, учасниця літературних конкурсів, публікувалася на шпальтах журналів «Київ», «Українська літературна газета», на інтернет-порталі «ЛітЦентр», а також в інших періодичних виданнях та низці антологій.

З початком відкритого протистояння голос Марини Пономаренко зазвучав з новою силою. Зміна екзистенційних парадигм сьогочасся спонукала авторку реагувати на реальність і знаходити можливості відтворювати їх у своїй поезії. На сайті видавництва «Старого Лева», де друкувалася одна із її поетичних збірок, у характеристиці текстів значиться: «Це вірші про те, що тримає нас на поверхні, коли за всіма законами фізики та фізіології ми мали би вже потонути. Це про здатність вигрібати, коли течія тягне у відкрите море, вороже й повне хижаків. Це про уміння затримувати подих, коли накриває високою хвилею. Це про силу, що дозволяє побачити на горизонті маяк і попрямувати до берега. Це про сміливість пірнути углиб і знайти на дні мушлю – на пам'ять про цю подорож, якою би страшною і похмурою вона не була» [2]. Поетеса пише про те, як жити тоді, коли жити уже неможливо, посміхатися, коли з очей течуть сльози, співати, коли втрачено спроможність розмовляти.

Попри велику кількість надцікавих моментів, відтворених у текстах, як-от: поєднання реального і містичного, звернення до міфологічних ремінісценцій, гра з римою, створення великосюжетних текстів з кількома подієвими лініями у вірші, авторці вдалося сформувати неповторні жіночі образи, наповнені і класичними, і новими акцентами екзистенційних сенсів.

Кажучи про образ жінки у мілітарній літературі, розпочинаючи з аналізів текстів періоду Першої та Другої світових воєн, констатуємо факт про зміну загальноприйнятих стереотипів їх оприявлення. Із цього приводу А. Кілар зазначає: «Саме в ті часи жінки брали участь у війні не тільки як санітарки, кухарки, але й на рівні з чоловіками виконували «нежіночу» роботу на фронті. З того часу пройшло багато років, ми маємо нову війну із північним сусідом — Російською Федерацією. Сьогодні жінка на фронті так само виконує, як «жіночу», так і «нежіночу» роботу: рятує воїнів як медсестра, знищує ворога як снайпер і т. д. Разом із роллю жінки-воїна, є роль жінки-берегині, дружини, яка чекає свого чоловіка з війни, матері, яка чекає свого сина і т. д. Кожна з цих ролей є важливою, адже жінки забезпечують підтримку як у тилу, так і на фронті» [3, с. 113].

У поезії Марини Пономаренко образ жінки представлений у надзвичайно широкому просторово-часовому вимірі. У змістовому наповненні він поширюється від «окопно-героїчного» до окупованого й тилового, реалізуючи можливості безпосередньо воїна (незалежно від віку) та побутові реалії, які стали невід'ємною частиною воєнного протистояння (тил та окупація). Зображення жінки в текстах мілітарної літератури слугує звернення до абсолютно об'єктивних реалій війни. Адже страждання від вогневих атак, поранень, смертей близьких, втрати власного дому та елементарних засобів виживання народжують героїнь, переповнених болем і бажанням помсти. Для кожної жінки війна залишається війною, де б вона не перебувала: на передовій у ролі солдата, розвідника, комбата, зв'язківця чи ангела життя; у тилу, волонтерючи, розбираючи завали після обстрілу, працюючи на виробництві, навчаючи, приймаючи пологи чи просто будучи мамою/бабусею/сестрою/коханою; чи в окупації згвалтована, принижена, обібрана, але незламана українська жінка забезпечує існування спільноти, на яку спирається герой-оборонець; чи обравши статус біженки і здалека рвучи своє серце на впіл, намагаючись кричати: «Україна потребує підтримки». Митці слова усе це переводять у художню реальність, творячи неймовірні образи. У цьому плані не можемо оминати увагою текст-сповідь Марини Пономаренко «Добрий день мене звать Марина в моїй країні війна» (2023).

Доречно зауважити, що авторка по-різному підходить до побудови своїх текстів. Інколи вони мають назву, як, до прикладу, «Кобиляча голова» (2022), часом назву виконує перший рядок тексту «Ворога треба вбивати» (2023). У такому випадку знову-таки спостерігаються абсолютно різні підходи до текстотворення. З одного боку, перший рядок, який ідентифікує текст як завершену форму, є особливим художнім прийомом, який вводить читача у поетичну форму, слугує запрошенням до читання, «затягую у зміст». Таким є твір «Гітлера, Сталіна пережила, і цього переживу». З другого боку, перший рядок може слугувати ключем для розуміння усього того, про що буде йти мова у тексті, як от «Добрий день мене звать Марина в моїй країні війна» (2023).

Ще одна особливість створених авторкою текстів – це їхня форма. Вірші Марини Пономаренко переважно мають епічну основу, закріплену в поетичному форматі. Поетці вдається трансформувати класичний модерний тест, поєднуючи епос із лірикою. Її тексти – це завжди історія. Вона може бути розказана, прокричана, згадана, вимолена, але це завжди велика чи мала епічна історія, у якій з'являється внутрішній вимір, що переводить її з епічного у ліричний вимір.

Авторка у своїх поетичних оповідях невидимими нитками дуже майстерно сплітає у цілісність реальний світ і той, що існує у другому вимірі; побутове і духовне, мирне і воєнне – усе те, що може відчувати кожний щомиті на дотик з тим, чого не усвідомити впродовж усього

життя. Це реалізовується історіями через образи, які ніби знайомі й невідомі водночас.

Аналізуючи поетичні тексти періоду відкритого воєнного протистояння і зупиняючись на тексті Марини Пономаренко («Гітлера, Сталіна пережила, і цього переживу», 2022), Тарас Пастух зазначає: «<...> в цьому вірші Пономаренко майстерно актуалізує фольклорно-архаїчні уявлення українського народу» [5]. Не погодитися із цим неможливо, тому детальніше зупинимось на образі баби Христі: *«Баба Христина зовсім не зла / Просто може рукою одною Зарізати свиню, чи іншу скотину яку / І начаклуватиме урожаєм на осінь / Може поглянуть в лице мертвяку / І воскресить, коли дуже попросять <...>»* [10]. А ще прямо через її хату *«тече ріка часу»* й вона темна й глибока, як і часи, про які пише авторка. Баба Христина – не просто українська жінка, за плечима якої роки й досвід. Вона жінка-відунка, наділена особливими властивостями. Авторка не вказує, звідки вони беруться. Але це й так зрозуміло – це прадавня сила оживає у такий спосіб, щоб стати на захист рідної землі. Саме тому непримітна хатинка старої жінки у час війни перетворюється в особливий форпост, адже усі ворожі солдати, що йдуть повз неї, зупиняються, далі йти не можуть. Хатина на краю села перетворюється на фатальний для них рубіж, пройти який вороги не можуть. На них тут чатує смерть, бо баба Христина з нею товаришує, і «патички» на могилах руських зайд, які виставляє жінка-відунка, є своєрідним засобом відновлення втраченого через них балансу.

Ще одна особливість, якою скористалася авторка, – це поєднання християнського і язичницького, що характерне для критичного часу будь-якої нації. Бабу звати Христина, що означає «християнка», а також «присвячена Христу». Разом із тим вона наділена прадавніми язичницькими силами, що руйнують і відтворюють. Її домівку наповнюють потерчата – у цих образах у неї просять прихистку неприкаяні, нехрещені душі російських солдат: *«Баба в вікні запалює свічку Тендітні, налякані потерчата Вилазять з могил і тікають на пічку <...>»* [10]. Вони позбавлені можливості бути прощеними, занадто багато зла принесли у світ і по смерті приречені блукати навколо місця, де померли, себто біля хатинки на краю села, яка стала для них рубежем між буттям й небуттям.

Поєднання християнського і язичницького не робить бабу Христину злою, *«вона зовсім не зла»* [10]. І тут ще один цікавий підхід, використаний поеткою. Хатинка баби Христі – це не будинок, це, радше міфологічне місце сили. Власне, у тексті йдеться про міфологічне уявлення щодо світу й світобудови, де минуле і сучасне знаходять можливість зустрітися, де ріка часу на якийсь момент зупиняє свій плін, де зло пізнає любов, де поєднуються смерть і народження, темрява і світло, адже *«ріка часу повна зірок»*. Якщо ореальнити написане Мариною Пономаренко, то будиночок баби Христі – це про Україну, що стала на герць з

очманілим ворогом, оберігаючи мирне життя Європи і при цьому вміло оберігає нашу історичну пам'ять, бо це є джерелом сили, що не переси-хає та дає надію.

Поезія під час війни – це не просто художні тексти, це «доку-мент»[10]. Аналізуючи сучасну поезію, О. Сливинський зауважує: «Ко-ли приходить війна, ми зростаємося зі своїм часом. Немає вчора, немає завтра, є лише одне неосяжне сьогодні, у якому може статися все що за-вгодно, навіть найгірше; день, у якому ми в мініатюрі проживаємо все своє життя» [9]. Саме таке зростання із часом прочитується у тексті Ма-рини Пономаренко «Марія із Маріуполя на держкордоні з Польщею» (2022).

Героїня тексту – Марія багатоліка, вона зіткана з багатьох сутнос-тей, і всі вони настільки тісно переплелися в одній людині, що розділити їх по суті неможливо. Марія з Маріуполя – це і волонтерка, багажник машини якої *«заповнений помстою»*, і зовсім не важливо, що це напов-нення контрабандне, бо на початках було саме так: *«Багажник Маріїної машини заповнений помстою / Цілеспрямованою, високоточною, конт-рабандною»* [10]; це і жителька міста, життя якої наповнене непоправи-мими втратами: *«Марія носить на шиї смерть, ніби натільний хрестик», «У неї серце розбите бомбами і ракетами / Шкіра її тонка, за відчут-тями – ніби обідрана»* [10]; вона і Прародителька, на честь якої місто отримало назву Маріуполь – *«Марія має тепер багато знайомих, ну, знаєте, звідти, / Куди дід перевозить човном і в дорозі цитує Гомера»* [10]; вона навіть не людина, радше за все – Діва Марія, бо не боячись й без застережень спілкується з жителями потойбіччя: *«І що з того, що ми померли? / У нас тут свій Маріуполь, бач, який гарний / У мертвих теж є що передати для армії / У нас довжелезні списки непрощеного й не-процєнного / Наша помста виросла із домів, що згоріли дощенту / По-мстою би вхерачить стерв'ятників, що на згарищі гніздяться / Змо-жеш, Маріє? Ти ж добре знаєшся на логістиці»* [10]; це і збірний образ усієї України, яка, зібравшись у кулак і зціпивши зуби, готує помсту за страшну наругу, і разом з тим, не втрачає найціннішого – людяності: *«Марія кутає помсту у пледик з мультяшними пандами / Рожевий, плюшевий пледик, присмний на дотик / Марія із Маріуполя фотографує рудого котика / Фотографує пташечку, що пролітає над площею»* [10].

У житті Марії немає вчора, сьогодні чи завтра. Вона живе бажан-ням швидше потрапити у місце призначення, адже у неї *«скелет – із найміцнішої азовсталі»* [10] й *«Помста в багажнику в неї холодна, ва-жска, але серце її гріє Маріуполь тим часом чекає. Чекає свою Марію»* [10]. Героїня тексту перебуває на межі. Вона сама задається питанням: *«Як мені зрозуміти — я ще жива чи уже померла?»* [10]. Українсько-польський держкордон став саме таким помежів'ям, бо із цього боку ко-рдону, в Україні, на кожного чатує смерть. Переважну більшість людей

тримає на вістрі життя тільки помста. А з того боку кордону – у Польщі, панує життя. Там є те, що може забезпечити буття тут, тож товар треба доставити, нехай це навіть контрабанда, і якщо це не під силу чоловікам, це зробить жінка Марія. І це робили й роблять жінки Марії і не тільки Марії. Це роблять українки. Поетичний жіночий образ у художній трансформації авторки набуває буквального, а не метафоричного сенсу.

Реальність художнього образу забезпечуються Мариною Пономаренко на різних рівнях. У тексті її забезпечує особлива ритміка, передана градаційним зростанням, що фіксується майже одним реченням, повтором значущих для змістового розуміння слів і словосполучень, як от – «список із непростішого і непрощеного», «Марія із Маріуполя»; технічною частиною, яка створює особливість музичного звучання, поєднуючи плавність і динаміку. Усе це забезпечує вмілу структурованість образу в тексті.

Неймовірним болем жінки сповнений образ Горпини – героїні тексту «Горпина, яка виїхала з Ізюму» (2023). Важко зрозуміти, чи це автобіографічний образ, чи належить до тих, що є витвором художньої уяви. Залишається відкритим питання: Горпина – це реальна жінка, що під час війни була змушена покинути рідну землю, чи збірний образ тих жінок, які вимушено покинули свої рідні домівки? Текст формує у читача багато запитань. Незмінною залишається тільки трагедія, що його наповнює. Бо Горпина з тексту багато чого пережила в Ізюмі й спробувала забути про ці трагедії, покинувши місто й «<...> *ходить тепер по місту чужо-му*<...>» [4]. Вона міняє не тільки місце перебування, а й свій зовнішній вигляд: «*Зголила на голові волосся / Зробила то без жалю чи суму, / Бо нащо оте волосся здалося / <...> / Дивиться не на людей, а ніби крізь стіни*» [4], та ніде не може сховатися від пам'яті. Сподівання, що зовнішній вигляд допоможе змінити внутрішній стан, не справилися. Як тільки настає вечір, на героїню накочуються страшні спогади, схожі на кубло змій, і поглинають її: «*А вечорами Горпина знімає хустку / І відчуває, як на голові клубочаться змії / Змії ростуть, як у рекламі шампуню, пишно і густо / Горпина згадає дім – і змії на голові сивіють / Горпина зрізає змії, ніби набридле волосся*» ?"» [4].

Бажання забути пережите настільки сильне й таке недосяжне, що вона мріє про забуття, шукаючи в ньому те, що в житті залишається неможливим: «*І думає: "Ну, коли ж я уже перетворюся на камінь?"*» [4]. Та забуттю не судилося збутися. Пам'ять така пекучо болюча, що Горпина втрачає зв'язок з дійсністю. Її уява й пам'ять творять нову реальність. І ця реальність моментами навіть виглядає доволі добре, майже мирно: «*Жила би собі у лісі, мала б ручного лиса / Не виходила би на сонце із тіні / Чула би, як співають инаки і скрекочуть сороки / Вирили би із лисом нору собі десь на схилі. / Не бачили би людей, не мали б морокки...*» [4], та в цей уявною намальований спокій пам'ять черговий раз

вносить корективи : «*А, чорт. У тому лісі тепер могили*» [4]. Після тимчасового ескапізму знову настає ранок, і Горпина «*в'яже щоранку на голу хустку*». Її уявно мирний ліс із лисом і деревами, що «*відрощують довгу хвою*», залишаються в далекому минулому, якому на зміну приходять спогади про недавно пережите. І жодні питання на взірєць «*How're you doing, darling?*» із закликами: «*Давай не про війну, скільки можна, Горпину, / Забудь ті жахи, живи собі далі!*» [4], не змінять тяжких спогадів. Адже Горпина не просто жінка, вона свідок тяжких злочинів, реальній війни. Жодна людина, зіткнувшись із таким, не зможе цього забути. Текст Марини Пономаренко саме про це.

Основні акценти поетка робить на портреті, емоції та деталі, які допомагають відтворити переживання та засвідчення пережитої трагедії. Її героїня – це не про сльози і розпач, це про стійкість, про незламність сили духу. Образ Горпини – це твердження про те, що коли жити вже неможливо, коли пам'ять перетворює життя у помсту, а буття стає згустком задокументованого часу, українська жінка перетворюється у моноліт, який вистойть навіть там, де встояти неможливо: «*Уявний Горпинин лис чує пташине багатоголосся / Уявний Горпинин ліс лишається недоторканим*» [4].

Потвердженням такої думки є й текст поетки «Акробати, священники і гульвіси» (2023). Сюжетну лінію вірша складає протистояння жінки з урвищем в ім'я порятунку міста. З одного боку, проста історія: пошук героя – виявлення героя – дії героя – жертвність героя – перенесення зовнішнього на внутрішнє, як висновок. А з другого – глибокий підтекст, що не одразу прочитується за сюжетною лінією.

Історію цього тексту оповідає ліричний герой, що є споглядачем історії, а відтак суб'єктивує мовлене. Образ Валі – це його, ліричного героя, бачення, що може, і наймовірніше, співпадає з позицією автора, але в тексті є відстороненим. Через оцінку ліричного героя переповідається історія виборів, вчинків та наслідків, які робить головна героїня. Розповідь ліричного героя формує ритміку створеного образу, що забезпечується введенням прямої мови, внутрішніх монологів, невеликою кількістю означень («*спустошена, онімела і виспівана*») та порівнянь («*ніби підстрелена птаха*»), акцентом на номінативності, збагаченій психологізмом. Усе в сукупності є особливістю творення образів Мариною Пономаренко.

Приреченістю, невідворотністю й водночас жертвністю віє від цієї історії. У ній авторка виписує образ жінки, простої і водночас героїчної, яка сама творить свою долю й долі інших : «*І знайшлась міська божевільна. Назвемо її Валя. / Сказала: "Окей, я буду жити над проваллям / Не таке-то воно страшне, якщо вдивиться"*» [6]. Хоча окреслення психологічного стану героїні як «*міської божевільної*» певною мірою насторожує, як насторожує і наступна фраза : «*Ми вже шукаємо урви-*

щоборця-спеціаліста» [6], та чи знайдеться він – питання відкрите. Жодному «урвищеборцеві» не під силу подолати те, що насувається на місто й уже готове його поглинути. Ніхто з містян не відважується стати на герць зі злом. «Акробати, священники і гульвіси / Відьми, яких треба спалити чи повісити / Поетеси, принцеси, танцівниці і царевбивці / І ще п'яниці, яким щодня прилітає по пиці / І ще лихварі, і перекупи, і курви» – / Ніхто із них не хотів жити над урвищем / Казали, навіть переко-нані самогубці» [6]. На протигагу загальноприйнятим правилам і нормам життя, що віддзеркалюються в художніх текстах, героєм твору стає жінка, а не чоловік, «міська божевільна». Її не шкода: «І всі зраділи, що десь дінеться ця вдовиця» [6].

Текст породжує питання: щоб перемогти «урвище» чи/або зло, треба бути божевільним чи просто справжнім? Відповідь прихована в образі Валі. Те, що вона не божевільна, як вважають навколишні, пояснюють міркування й дії героїні: ««Тепер, – думає Валя, – головне не поїхати дахом / Але хіба то вперше роблю я дуруці?»; «Валя ходить по краю, збирає пахучі трави»; «Я вкину до тебе пісню свою, з'їси то?»; «Валя сідає на край, дістає цигарку – / <...> / І виспіває все життя своє в пащу урвищу» [6].

Валя розуміє, що перемогти «урвище» вона не зможе, саме тому й випробовує зовсім незвичний спосіб протистояння. Своїм співом вона намагається приспати його поглинаючу хіть. І це приносить короткотривалий успіх: «... урвище трохи стихає і підмузикає...», а відтак, коли жінка зупиняється, просто вимагає у неї продовження, намагаючись її виснажити: «Урвище верещало: “Валю, співай! / Заговорюй мене, як рану на шкірі! / В надії співати легко, ти співай у зневірі!”» [6]. Врешті-решт йому це вдається. «Валя мовчала, днями сиділа на призьбі / Зовсім спустошена, оніміла і виспівана / Пісня її, наче сухе стебло, горло колола / Валя мовчала, Валя втратила голос / Вона перестала їсти і заплітати коси» [6]. Героїню покидають сили. Вона вичерпала усі свої можливості, а ненаситне «урвище» продовжує насуватися на місто. Залишається один єдиний спосіб протистояння: жертвність. Валя відтягувала цей спосіб протистояння як останню спробу. Та виходу нема: «Вона підійшла до урвища і прошепотіла губами пошерхлими: / “Ось я уся. Візьми мене в жертву / Можеш мене пожувати і з'їсти / Але відійди від міста, не чіпай моє місто / Не будь його жахом, не будь йому згубою”» [6].

Чи буде жертва Валі важливою, чи принесе вона бажаний результат? Радше за все, ні, бо «урвище» цинічне, воно має мету – знищення міста, і ніщо інше для нього немає значення. «Урвище зареготало, завило і загуло: / “Нарешті, Валю, ти доспівала свою баладу / Падай тепер на дно, ніби підстрелена птаха, падай!”» [6].

На дикий регіт жертвовного вибору «Валя ступила крок і розчинилась у падінні» [6]. І цей її відчайдушно сміливий, просто героїчний вчи-

нок приніс результат: «... *Не було більше урвища. Не було більше урвища!*» [6]. Жертовність заради життя руйнує зло, зупиняє його. Чи зробило це щасливим Валю, чи містяни помітять її жертовний вчинок?! Мабуть, що ні. Вона розуміє, що всім : «<...> *плювають на мої чесноти і хиби*» [6], саме тому вона більше ніколи не повернеться до свого міста, поїде кудись подалі, буде там, у далекому Римі, Відні чи Монако працювати прибиральницею в зоопарку й жити буде з хіпі.

«*Валя пішла світ за очі. Урвище в її серці гоїлось*» [6]. Ще одна жінка, ще одна героїня Марини Пономаренко залишає «своє місто», яке врятувала як «божевільна» (хто при здоровому глузді візьметься протистояти тому, хто руйнує світ?). Навіть без зайвих підказок у цьому тексті за розказаною авторкою історією прочитується наша реальна нинішня історія, у якій ненаситна раша вирішила знищити нашу країну (за три дні). І тоді, коли всі відхрещувалися, вичікували й радили здатися, Україна стала на герць з озвірілим «урвищем» і вже четвертий рік форпостом стоїть, рятуючи від нього уже не тільки свій світ, а світ всієї Європи. Метафора «урвища», що руйнує світ, жінки-захисниці, подвиг якої не визнано, – усе це декларує глибокий трагізм щодо подій, які на підтекстовому рівні оприявнила авторка.

Дещо іншим є образ Ліди з тексту «Проста дівчина Ліда» (2023), що ввійшов до збірки «Книжка любові і люті». Довгосюжетна історія, створена авторкою, пропонує читачеві дуже цікавий образ жінки, яка на перший погляд, є звичайною киянкою: «*Ліда всміхається. / Ліда цвіте, як вишня*» [8], працює у депо і водить тролейбус «*проста дівчина Ліда / Веде свій тролейбус, а він — їде / Він їде крізь місто, у місті цвітуть вишні...*» [8]. Здається, що ніщо й ніхто не зможе змінити звичайне життя Ліди. Навіть вечірні зміни, бурчання начальника Гриші не вплинуть назвичасний плин маленьких подій, що повторюються з дня на день і створюють життєвий простір героїні: випити «Кока-Колу», з'їсти «Мівіну», послухати гул хрущів та помилуватися квітуванням вишні. Ліді зовсім немає діла до «*величного та вічного*», її життя – це трудові будні. У руках вона тримає «*тролейбусні лінії / замість лінії долі*» [8]. Тролейбус є водночас її фортецею і колісницею. Ніхто з тих, хто знаходиться поза цією фортецею, не може її образити. Здається, дорікання чи «шпильки» в бік Ліди губляться у повітрі. Вона на них не реагує, бо, радше за все, навіть не чує їх, адже «*У серці у неї цвітуть вишні*» [8]. І тут з'являється другий бік звичайної київської водійки тролейбуса. Образ перетворюється з реального в містичний, адже Ліда не просто водить тролейбус, вона єднає два світи – світ живих і світ мертвих.

Звичайна для нас реальність, наповнена цвітінням вишні, доповнюється мотивами давньогрецької міфології. Марина Пономаренко влітає у життя Ліди ще одну постать – це дід: «*...дід живе на краю світу / Ліда любить свого старого діда / Дід живе біля річки і має човна / Дід знає,*

який цей світ, і знає, із чого він...» [8]. Він не простий герой. Це Харон, який перевозить душі померлих через річку Стікс. Добратися до нього непросто, бо він перебуває на краю світу. Тільки Ліді, як перевізниці, дозволено доправляти в цю далеку місцину пасажирів, спілкуватися з дідом і знову повертатися в реальний світ. *«Ліда їде у нетрі промзони / <...> / Десь там є пасажери, довгі непевні тіні / Вони там бувають за будь-якої погоди / На них — їхній найкращий одяг / <...> / І кожен стискає в руках по монеті...»* [8].

Ліді шкода цих мертвих пасажирів, хоч і ставиться вона до них добре, та весь час мати справу з мертвими важко. Вони не вередують, не пишуть кляуз, *«не ставлять тупих запитань»*, та все ж Ліда мріє про час, коли буде слухати веселу музику й не матиме *«жодного мертвого в серці»*, бо *«І все-таки це гнітюча справа — / Возити покійників на переправу»* [8]. Як справжня жива істота, вона дає собі обіцянку, що *«Відвезу їх ще цього й наступного разу, / А потім наймуся водить паті-баси...»* [8]. Та відправивши своїх пасажирів до діда, вона спостерігає, як *«тіні сідають у дідів човен»* й зникають, а вона знову повертається до промзони. Міжпросторово-часове залишається там, на краю світу, бо за промзоною знову *«цвітуть вишні»*, і знову на Лиду накочуються буденні питання й проблеми, бо у реальному світі далеко до вічності. Тут треба вирішити, чи *«Це взагалі законно / Виїжджать на цю трасу / Тролейбусом Київпастрансу?»* [8], чи не спіймає начальник Гриша за порушення й не виписе штраф або догану? Але ж у кишені є те, що гріє і нагадує про діда й пасажирів, те, що робить Лиду особливою, зв'язковою двох світів: *«Срібні монети лежать у кишенях куртки»* [8]. Але вона виконала покладену на неї місію, і це стає сенсом не тільки її буття, але й пам'яттю для одних, надією для інших, інакше кажучи, буттям для всіх: *«І так їй легко їхати містом, / так вона легко дише / І сонце сходить над містом / І вишні, усюди цвітуть вишні»* [8].

Нові правила життя вибудовують нові екзистенційні закономірності воєнного часу, і феміністичний дискурс у прозі Марини Пономаренко постає як чутливе реагування на ці зрушення: вона тонко вловлює їх і втілює у зображених жіночих образах. Саме тому створені нею героїні органічно вибудовують життєві ситуації в усіх сферах буття. Однаково легко їй образи входять і в мирну, і у воєнну реальність.

Абсолютно не схожим на інші в Марини Пономаренко вийшов образ Анастасії/Насті з поезії *«Анастасія перебирає насіння»* (2023). Біль втрати, згарище — це все, що залишилося в героїні. Тому всіма її учинками рухає ненависть, бо *«Серце її мовби проткнуте шилом / І не виймеш — щоб не вмерти від крововтрати»* [7]. Анастасія втратила все. Каміння й насіння — *«усе, що лишилося, / Що зібрала на згарищі й вийшло забрати»* [7]. Спустошення не тільки в душі Анастасії, воно довкола. Поетка потверджує його *«чорним небом», «Богом зими», що «накриває нас іні-*

ем», камінням, «що вимащує шкіру сажею». Залишилася тільки пам'ять, «І насіння тримає пам'ять її обпечену» [7]. Пам'ять породжує бажання помсти й саме вона формує думками Насті : «Настя думає: / "Хай би тим, хто моє понищив, / Це каміння впало на голови"» [7]. Це бажання руйнує Настю, але воно таке сильне, що навіть Бог зими із цього приводу нічого не каже. Анастасія ж занурюється у безодню ночі : «Настя провалюється у ніч, глибше і нижче / Ніч, як вода, розходить колами» [7]. Не зрозуміло що буде потім, невідомо в що переросте бажання помсти, не ясно, що станеться з Настею і тільки Бог сумно констатує з утomoю : «Ще / Довго»... і « засіває соняхом згарище» [7].

Створені Мариною Пономаренко жіночі образи абсолютно самотні, вони не повторюють минулих офіційних наративів. Вони не позначені дидактизмом. Вони живі, наповнені відчаєм, радістю, надією, розчаруванням, трагізмом, вірою і ще величезною кількістю різноманітних характеристик. Феміністичний дискурс, у межах якого вибудовуються ці образи, підсилює їхню багатовимірність і смислову повноту.

Тема жінки завжди була, є і буде актуальною, особливо коли мова йде про літературу періоду війни. Тому важливо досліджувати такі образи, незалежно кого вони представляють: бабусю, жінку чи дівчинку. Знаходяться вони в горнилі воєнних дій, в окупації а чи в тилу. Такі образи розширюють уявлення читача про війну, і роль кожної людини у її перебігу. Всі вони наповнені кодами екзистенційних сенсів й заслуговують на фахове літературознавче осмислення.

Література

1. Браїлко Ю. Топоніми як конструкти мілітарного простору в українському поетичному дискурсі 2022–2023 років. *Мова: класичне – модерне – постмодерне*. 2023. Випуск 9. 2023 С.121-139
2. Вірші любові і люті: поетичні читання Марини Пономаренко у Дніпрі. URL: https://starylev.com.ua/events/virsi-lyubovi-i-lyuti-poetycni-cytannya-maryny-ponomarenko-u-dnipri?srsId=AfmBOoqiRFPdm8dhoaAmh6h_9CN1jmd5wWG9mldxhhQ2kJ-fQZy7qPHF (Дата вхoдж. 08. 10.2025)
3. Кілар А. Зміна уявлень про роль жінки в російсько-українській війні 2014-2022 рр. *Народознавчі зошити*. № 5 (167), 2022. С.113 - 140
4. Коробчук П. Марина Пономаренко «Горпина, яка виїхала з Ізюму» URL: <https://www.facebook.com/KonkursHlibaBabicha> (Дата вхoдж. 28. 10.2025)
5. Пастух Т. Поезія в час війни. *Збруч*. 2023. URL: <https://zbruc.eu/node/112014>
6. Пономаренко М. Акробати, священники і гульвіси. *Українська літературна газета*, ч. 9 (353), вересень 2023.

7. Пономаренко М. «Анастасія перебирає насіння». URL: <https://www.instagram.com/p/DC8lNbpOjQw/> (Дата входж. 29. 10.2025)
8. Пономаренко М. Книжка любові і люті. Львів: Видавництво Старого Лева, 2023. 88с.
9. Сливинський О. Поезія, що (не) може перекричати сирени / Поміж сирен. Нові вірші війни : збірка поезій. Харків : Віват, 2023. 496 с.
10. Слово, загартоване війною. Антологія мережевих текстів (2022 рік) : у 3-х т. Т. 1 : Поезія / автор ідеї-упорядник А. М. Мартинець; передмова А. М. Мартинець. Електронне видання. Івано-Франківськ : Прикарпатський національний університет імені Василя Стефаника, 2023. 305 с. URL: https://lib-old.pnu.edu.ua/bitstream/123456789/17368/4/%D0%B0%D0%BD%D1%82%D0%BE%D0%BB%D0%BE%D0%B3%D1%96%D1%8F-%D1%82%D0%BE%D0%BC_1.pdf

EXISTENTIALITY OF FEMALE IMAGES IN THE POETRY OF MARYNA PONOMARENKO

Alla Martynets, Ivanna Devdiuk

Vasyl Stefanyk Carpathian National University;
76000, Ivano-Frankivsk, str. Shevchenko, 57;

e-mail: alla.martynets@cnu.edu.ua, ivanna.devdiuk@cnu.edu.ua

Purpose of the article. The article examines the work of contemporary poetess Maryna Ponomarenko. The aim of the study is to identify and analyse the female images in Ponomarenko's texts and to determine their existential content, which unfolds within the framework of the feminist discourse. **Research methodology.** The study employs elements of historical-cultural, hermeneutic, and structural approaches. The specificity of the analysed material requires the application of a theoretical-cognitive methodology. **Results of the study.** The analysis shows that the range of female images created by the poet is remarkably broad. These images are multifaceted, grounded in mythological strata of both Ukrainian and European cultures, and they reflect contemporary realities, engaging with everyday events as well as existential dimensions. **Originality.** The novelty of the research lies in the expansion of the feminist and, more broadly, literary-critical discourse on contemporary Ukrainian poetry. **Practical significance.** The findings may be used in courses on contemporary Ukrainian literature and may contribute to a deeper understanding of the role of women in times of wartime hardship.

Key words: Poetry, existentialism, feminist discourse, female image, text analysis, mythological basis, memory.

СУЧАСНІ УКРАЇНСЬКІ ЛІТЕРАТУРНІ ТВОРИ ПРО РОСІЙСЬКО-УКРАЇНСЬКУ ВІЙНУ: ЗДОБУТКИ І ВТРАТИ, ЗАДУМИ І РЕАЛІЗАЦІЯ

Ольга Слоновьовська

Карпатський національний університет імені Василя Стефаника,
76000, м. Івано-Франківськ, вул. Шевченка, 57;
e-mail: olga.slonovska@ukr.net

Сучасна українська проза про російсько-українську війну, яка триває вже майже стільки, як Друга світова, у своїй сукупності становить своєрідне художньо-тематичне метаутворення. Його дослідження є **метою** статті. Як «мала», так і «велика» проза такої тематичної специфіки мають свою жанрову різноманітність. **Новизна вивчення.** Розглянувши проблему висвітлення війни в сучасній художній літературі, доводимо, що всі художні тексти можна поділити на метажанри. Метажанри (від грецьк. *meta* – через, після, разом, укупі; а фр. *genre* – рід, вид) – це типи змістово-формальних єдностей художніх творів, які співмасштабні всій історії культури. Розрізняємо три види метажанрів – філософський, феноменологічний і типологічний як різновиди моделювання дійсності авторами. Медитативність і сугестивність – провідні й одночасно знакові аспекти цих моделей, тобто два способи розуміння й виявлення глибинних проявів осягнення світу людьми – ментального та інтуїтивного. Те, що пов'язане з аналізом і логічними рефлексіями, стосується медитації. А що виражається інтуїцією, – належить до інтуїтивного осягнення дійсності, стверджують літературознавці.

Практичне значення дослідження. «Велика» і «мала» проза сучасної тематики про війну торкається багатьох проблем: вірності й зради, патріотизму, ментальності, гендерних стосунків, психології дитини в умовах війни. Українські письменники різних поколінь і різних проявів власних талантів реалізують власні творчі плани. Війну вони показують страшним лихом, випробуванням, своєрідним іспитом на зрілість і людяність. Результати вивчення означеної проблеми можуть бути використані в сучасних історико-літературних виданнях.

Ключові слова: метароман, верлібр, новела, прояви патріотизму, героїзму, проблема гендерних стосунків.

Найновіша сучасна література, до якої входять художні твори про нинішню російсько-українську війну, знаходиться на активному етапі свого жанрово-стильового становлення. Участь у написанні творів від-

повідної тематики беруть як представники найстаршого покоління (наприклад, Йосип Струцюк), так і безпосередні учасники бойових дій (Борис Гуменюк, Павло Вишебаба) чи волонтери, іноді й знайомі або родичі бійців чи полеглих героїв, а також люди, які, на жаль, узагалі не володіють письменницькими талантами. Специфіка художньої творчості під таким кутом, звичайно, настільки різної якості (від високохудожньої – до примітивної масової літератури, часто навіть до недолугої), що далеко не завжди вписується в рамки елементарних понять стилю й літературних жанрів. Відтак вона не може високо оцінюватись лише з причини актуальності тематики.

Проте кількість художніх текстів про нинішню російсько-українську війну з кожним роком росте в геометричній прогресії: пишуть всі, друкують усіх, бо тема затребувана. Проте закінчиться війна, мине три-чотири роки – і значна частина такої видавничої продукції однозначно кане в Лету. Чому? Насамперед тому, що рівень художності окремих творів більше, аніж недостатній, художні домисли притягнуті «за вуха» і вступають у конфлікт із воєнною (навіть художньою) правдою, пригодницькі трюки недалекоглядних авторів подають війну як забавку, а подекуди й клоунаду, а не всенародну трагедію і всенародний подвиг. Але ж існують неписані вимоги до кожного жанру. Дилетантське нехтування вимогами до жанрів обертається неминучим фіаско. Врешті, як би там не було, час не лікар, а філософ, і завжди відсіює зерно від половини.

Мета дослідження – виявити й проаналізувати найважливіші тенденції сучасної української літератури про російсько-українську війну.

Дослідницька методика опирається на літературознавчі напрацювання відомих науковців. Як відомо, новелу як жанр досліджували І. Денисюк та В. Фащенко, а зараз найбільш ґрунтовно аргументують її С. Микуш і Н. Мафтин. Теоретичний аспект жанрових ознак роману висвітлювали й висвітлюють у своїх працях такі відомі українські літературознавці, як Т. Бовсунівська, С. Філоненко, М. Ільницький, Н. Копистянська, Г. Мережинська, М. Римар, К. Тарасенко. В українському літературознавстві проблему метароману досліджують Т. Бовсунівська, Ю. Ковалів, Н. Тамарченко, Л. Чернець. На нашу погляд, насправді метароману в українській літературі ще не написав ніхто, хоча відповідні спроби осилити цей мегажанр були.

Виклад основного матеріалу. Закономірно, що «мала» і «велика» проза про нинішню війну має свою жанрову специфіку. «Мала проза» про російсько-українську війну, на нашу думку, на жаль, далеко не неоднозначна. Крім оповідань, етюдів та новел, у ній присутні художні тексти на стику поезії і прози: власне, верлібри й поезії в прозі. На жаль, часто нерозуміння специфіки цих жанрів спричинюється до абсурдних амбіцій авторів відповідних творів та нещадної плутанини, зумисно

адресованої масовим читачам, які не мають літературознавчих навичок, а тому вірять таким письменникам на слово, сприймаючи за новаторство навіть недолугі літературні спроби.

До жанру верлібру у художніх текстах про російсько-українську війну досить професійно звертаються Борис Гуменюк і Павло Вишебаба. Обидва автори також пишуть новели, Павло Вишебаба – оповідання (скажімо, «Марсіяни»), та ще й римовані вірші (наприклад, «Тільки не пиши мені про війну»). Обидва письменники – учасники бойових дій, обидва – талановиті. Проте майстрами жанру оповідання про війну проявляють себе насамперед Йосип Струцюк («Коридор смерті», «У сірій зоні», «Інтерв'ю», «Сукин син») і Євген Положій (книга «Розповідей про справжніх людей» «Іловайськ» (зокрема «Якби мурахи були великими», «Дядько Ваня»)).

Та перш, ніж приступити до фроагментарного аналізу їхньої творчості, зупинимося на жанровій специфіці відповідних творів. *Верлібр* (як і жанр *поезії в прозі*) – надзвичайно складний художній утвір. І хоча за написання верлібрів беруться чимало літературних неофітів, він вдається далеко не всім. Саме з цієї причини Микола Вінграновський, аналізуючи творчість Василя Голобородька, застерігав: «Верлібр прихопив і нашу поезію, як грип. Та грип приходить і відходить, а тут роками, десятиліттями, з дня у день, методично і вперто верлібр підминає під себе все, що не по ньому. Лише дуже небагатьом нашим поетам, і то лиш де-не-де, в окремих якихось випадках, вдається видобути щось живе із цього механічного віршописання... Я ніколи не писав би про верлібр, про цей немов підрядник з мов іноземних, якби не вірші Василя Голобородька» [3, с. 534]. Примітивність і «одноклітинність» більшості сучасних верлібрів нашоухе на думку, що це безконечний ряд безплідних потуг авторів, у яких узагалі нема таланту, але їм дуже кортить бути зарахованими до когорти сучасних письменників. Микола Вінграновський наголошує, що це борзописці з одного ряду нездар із творіннями «на одне лице», які у переважній більшості «своєю нудотністю, безхарактерністю, зрівняйлівкою дають сто очок наперед навіть віршам, які на поезію не претендують» [3, с. 534]. Адже верлібри – це «не розбалакування на тему», «не пускання» словесного «соку» (М. Вінграновський), а уміння, крім першого, творити «другий план», зафіксувати драму чи трагедію, що відбувається «тут-і-тепер», «на наших очах», духовне «дійство чи то кольорів, чи то настрою, чи то сюжету» [3, с. 535]. Саме такими творами постають верлібри Бориса Гуменюка, в яких розкривається трагедія загибелі українського війська під Іловайськом.

Поезії в прозі багато в чому суголосні із жанром верлібра, оскільки чи не єдина їхня відмінність – поділ верлібрів на верси (рядки). Як відомо, «у творчому доробку Василя Стефаника хронологічно першим жанром була поезія в прозі» [12, с. 207]. Натомість для французької

літератури жанр поезії у прозі був питомим, бо існував споконвіків, а в Україні його «започаткував Маркіян Шашкевич» [12, с. 209]. Більше того, навіть українська новелістика завжди тяжіла до верлібрів чи поезій у прозі. Насамперед у Василя Стефаника «(...) епічний елемент у... новелістиці не тільки співіснує, а й "братається" ліричним і драматичним» [12, с. 209]. Для поезії у прозі (й верлібрів – теж!) в реалізації українськими авторами характерні гібридність, домінанта тропіки, символізм і багатозначність образної палітри, превалювання почуттів над логікою реальності: «З одного боку, автор сфокусовувався на найпотемнішому, на витонченості й ніжності; з іншого – впадав у небезпеку виявитися незрозумілим, розчинитися в аморфності сказаного... Тут і повага, вдячність та грайлива фривольність» [12, с. 214]. І все би було добре, якби не так звані «гібридні камені» верлібрів і поезій у прозі спричинювали фіаско, якщо за ці жанри бралися дилетанти: «...У гібриді часто втрачали свої властивості і поезія, і проза» [12, с. 209].

Новели українських авторів про російсько-українську війну не є домінуючим жанром. Новелістом переважно проявляє себе тільки Борис Гуменюк. 22 листопада 2017 року на книгу Б. Гуменюка «Блокпост» було надруковано рецензію «Окопна правда», в якій наголошувалося, що форма книги «Блокпост» камуфляжна, гібридна й інноваційна, а отже, взагалі не очікувана. Тим більше, автор новел на одній із її сторінок задає самому собі запитання: «Що ж я таке пишу?» Й хоча жанрові особливості форми новели значною мірою *tabula rasa* навіть для її автора, змістовно-смісловне наповнення творів відповідає жанру новели. Лаконічний обсяг, афористичні авторські відступи, що мають риси поезій у прозі, вражають читачів. Подібні ознаки притаманні всій книзі «100 новел про війну» Б. Гуменюка. Наприклад, у новелі «Заради цього» натрапляємо на міркування автора, що душа людини – це Господній мікрочіп. Наратор у цьому свіоєрідному заспіві до всієї книжки асоціюється з самим автором Борисом Гуменюком, який, пройшовши всі кола воєнного пекла, усвідомлює власну місію: «Я потроху повертаю Богові цей світ, і поверну» [5, с. 7]. У новелі «Міф» розповідається про всесвітньо відомого оперного співака Василя Сліпака, який на фронті прибрав собі такий позивний за аналогією до власної оперної партії Мефістофеля – «Міф». Якщо ж порівняти цю новелу з твором Ганни Арсенич-Баран «Муська» про рідну матір саме цього оперного співака, то можна збагнути, настільки високохудожня новела стоїть вище від по-дилетантськи недолугого «роману в новелах».

Натуралістичні сцени в прозі Б. Гуменюка представлені дуже часто, але й у цих відразливих епізодах людське домінує над тваринним. Ось чому в новелі «Алабай» український воїн вбиває собаку, який гризе труп ворога, який все-таки людина за божественною подобою. А ось москальський ставленик Гіві, який міняв «усіх на всіх», тобто тіла мерт-

вих бойовиків на тіла українських патріотів-кіборгів, які так і не здали аеропорт, уже не має в собі нічого людського.

Здійснюючи літературознавчий огляд сучасних романів про російсько-українську війну, досить часто натрапляємо й на таке явище, коли «роман», що реально аж ніяк не відповідає цьому жанру, перетворюється у незавершену систему, набираючи вигляду колажу [20, с. 20].

Саме цим грішать художні книги К. Чабали «Вовче», С. Ухачевського «Божевільний рейд», О. Михеди «Котик, півник, шапка», Ю. Іллюхи «Східний синдром». Причиною, очевидно, є те, що сьогодні у більшості видавництв нема літературних редакторів, які б відкоригували авторські огріхи. З іншого боку, в авторів відсутнє бажання шліфувати власні художні тексти. Ба більше: жага увійти в когорту романістів призводить не просто деяких авторів до творчого фіаско, а й спричинюється до плутанини у розумінні самого жанру взагалі. Намагання ж окремих прославитись, бо уже відзначено, наприклад, в конкурсі «Коронація слова», який, до речі, ще нікого не возвів у класики, іноді спонукає недалекоглядних початківців йменувати свої виразно соціально-побутові повісті інтелектуальними чи філософськими романами, а також у передмовах чи інтерв'ю районного масштабу вести мову про мега(мета-)роман як жанр власного твору, абсолютно не маючи уявлення, що в метаромані письменник одночасно мусить бути й літературним героєм, і автором; і що автобіографічність – ще далеко не ознака метажанру, який органічно проявляє тільки йому притаманні маркери.

Врешті, в українському літературознавстві проблема метароману ще досліджена мало. З монографічних праць можемо назвати хіба що книгу Галини Сиваченко «Пророк не своєї вітчизни: експатріанський "метароман" Володимира Винниченка: текст і контекст». Інша річ, що поняття «метароман» літературні невігласи, видаючи себе за великих знавців, використовують уже на кожному кроці.

За Ю. Ковалівим, узагалі метажанр – це своєрідне позародове утворення, що охоплює та зумовлює інші жанрові форми, а метатекст – онтологічна єдність усіх виявів письменства і культури. З цієї причини «у метатексті немає конкретного автора, оскільки він не пов'язаний із конкретною історичною дійсністю» [11, с. 30, 33]. Метароман (інші жанри навіть не можуть бути «мета»!) – рідкісне явище в літературному процесі не тільки української, але й світової літератур. Але метароман, до жанру якого близькі такі художні твори, як «Букова земля» Марії Матіос, «Музей покинутих секретів» Оксани Забужко, «Тетраedr» Ольги Слоньовської, – про російсько-українську війну, на жаль, поки що ще не написав ніхто. Проте типових романів цієї тематики є доволі багато.

Найбільш вдалим художньо з точки зору жанру можемо вважати роман Леоніда Капелюшного «Дике поле», в якому подана широка панорама життя мешканців окупованої території на сході України, названо

важливі історичні маркери про появу республік на території Донбасу й Луганщини в роки громадянської війни на початку ХХ ст., прозріння і спокута головного героя Павла Горлача. Розпочинається роман російською мовою, а головний герой, вчорашній студент, зі «стечкіним», тобто модернізованою сучасною зброєю, як молодий «сепар» постає палким прихильником відокремлення від України східних областей. Тільки втративши найдорожчих і повністю розчарувавшись у колишніх соратниках, пройшовши тяжкий шлях до самоідентифікації, Павло перероджується у свідомого українця і зовсім не випадково бере собі новим прізвищем родове ім'я полеглого патріота Сколота (Скіфа).

Автор постійно ненав'язливо доводить читачам, що Схід України не настільки зросійщений і морально занапащений, аби мріяти про російську приналежність, а односельці головного героя – зокрема Світлана Василівна і Сергій Федотович – із огидою ставляться до того закутка власного села Шевченкове, який у побуті здавна небезпідставно називають Кацапкраєм, оскільки там компактно проживають три сім'ї типово «фусських», що відзначаються пияцтвом, ледарством і аморальністю. У текст роману «Дике поле» логічно вплетено події в Криму й боротьбу кримських татар проти російської експансії. Саме кримському татарину головний герой і віддає свого «стечкіна», якого досі боявся втратити як найдорожчу річ і яким так пишався. Власне, роман «Дике поле» Л. Капелюшного, як жоден інший з нами простудійованих, має важливі підтекстові лінії, колізіями яких скріплений дуже монолітно.

Висновки. Найновіша сучасна література, лєвова частка якої тематично охоплює проблему російсько-української війни і в її подіях ставлення до війни переважно ще зовсім не давно цивільної людини, має бути літературознавцями і літературною критикою оцінена й належно в цій оцінці аргументована для надання відповідним дослідженням наукового вигляду й представлення явищем у сучасному літературному процесі.

Література

1. Бовсунівська Т. Теорія літературних жанрів Жанрова парадигма сучасного зарубіжного роману: Підручник. Київ: Видавничо-поліграфічний центр «Київський університет», 2009. 519 с.
2. Вишебаба П. Тільки не пиши мені про війну. Видання 2-ге, доповнене. Київ: Видавництво Однієї Книги, 2023. 120 с.
3. Вінграновський М. Вільний вірш поета. *Українське слово: Хрестоматія української літератури та літературної критики*. У 3 томах. Т. 3. Київ: Видавництво «Рось», 1994. С. 534 – 535.
4. Гуменюк Б. Блокпост: Вірші. Новели. Публіцистика. Київ: ВЦ «Академія», 2016. 336 с.
5. Гуменюк Б. Сто новел про війну. Київ: Видавництво «ДПА», 2018. 272 с.

6. Даниленко В. Лісоруб у пустелі: Письменник і літературний процес. Київ: Видавництво «Академвидав», 2008. 352 с.
7. Капелюшний Л. Дике поле. – Київ: Видавництво «Український пріоритет», 2017. 472 с.
8. Копистянська Н. Жанр, жанрова система у просторі літературознавства : монографія. Львів : Видавництво «ПАІС», 2005. 386 с.
9. Куриленко До питання про сутність та жанрові особливості українського інтелектуального роману. *Наукові записки Бердянського державного педагогічного університету*. 2015. Випуск V. С. 272 – 279.
10. Літературознавча енциклопедія: у 2 т. Авт.-уклад. Ю. І. Ковалів. Київ : ВЦ «Академія». 2007. Т. 1. 607 с. (Енциклопедія ерудита).
11. Літературознавча енциклопедія: у 2 т. Авт.-уклад. Ю. І. Ковалів. Київ : ВЦ «Академія». 2007. Т. 2. 622 с. (Енциклопедія ерудита).
12. Микуш Степан. Поезія в прозі Василя Стефаника. *Вісник Львівського університету. Серія філологічна. Випуск 39. Матеріали Міжнародної наукової конференції «Актуальні проблеми теорії та історії української літератури»*. Частина 1. Львів: Львівський університет імені Івана Франка. , 2007. С. 207 – 215.
13. Моклиця М. В. Вступ до літературознавства: навч. посіб. для студ. ВНЗ. Луцьк: ВНУ імені Лесі Українки, 2011. 468 с.
14. Пахаренко В. І. Основи теорії літератури. Київ: Видавництво «Генеза», 2009. 296 с.
15. Положий Є. Іловайськ. 2-гу видання, виправлене. Харків: Видавництво «Фоліо», 2017. 378 с.
16. Сиваченко Г.М. Пророк не своєї вітчизни: експатріанський «метароман» Володимира Винниченка: текст і контекст. Київ: Видавництво «Альтернативи», 2003. 280 с.
17. Скорина Л. В. Аналіз художнього твору: Навчальний посібник для студентів гуманітарних спеціальностей (філологія, літературна творчість, журналістика). Тернопіль: Видавництво «Богдан», 2013. 424 с.
18. Струцюк Й. На ротації: Белетристика і публіцистика. *Струцюк Й. Коридор*. Київ: Видавництво «Український пріоритет», 2019. С. 339 – 366.
19. Струцюк Й. У сірій зоні: Белетристика і публіцистика. *Струцюк Й. Коридор*. Київ: Видавництво «Український пріоритет», 2019. 464 с. С. 324 – 338.
20. Тарасенко К.В., Шадріна Т. В. Модифікації романного жанру в літературі постмодернізму. *Держава та регіони. Серія: Гуманітарні науки*. 2013. № 1 (32). С 13 – 25.
21. Ткаченко А. О. Мистецтво слова: Вступ до літературознавства: підручник для студентів гуманітарних спеціальностей вищих навчальних закладів. 2-е вид., випр. і доповн. Київ: ВПЦ «Київський університет», 2003. 448 с.

**MODERN UKRAINIAN LITERARY WORKS
ABOUT THE RUSSIAN-UKRAINIAN WAR:
ACHIEVEMENT AND LOSSES, IDEAS AND IMPLEMENTATION**

Olha Slonovska

Vasyl Stefanyk Carpathian National University;
76000, Ivano-Frankivsk, Scevchenko St., 57;
e-mail: olga.slonovska@ukr.net

Abstract. *Modern Ukrainian prose about the Russian-Ukrainian war, which has been going on for almost as long as the Second World War, and is collectively a kind of artistic and thematic meta-formation. His research constitutes the purpose of the article. Both «small» and «large» prose of such thematic specificity have their own genre diversity. Study results. Having considered the problem of covering the war in modern fiction, we prove that all artistic texts can be divided into metagenres. Metagenres (from the Greek meta – through, after, together, together; and the French genere – genus, species) – are types of content-formal unities of artistic works that are commensurate with the entire history of culture. We distinguish three types of metagenres – philosophical, phenomenological and typological as types of modeling of reality by authors. Meditativeness and suggestibility – are the leading and at the same time significant aspects of these models, that is, two ways of understanding and identifying the deep manifestations of people's understanding of the world – mental and intuitive. What is related to analysis and logical reflection is about meditation. And what is expressed by intuition, – belongs to the intuitive understanding of reality, claim literary critics.*

Practical significance of the research. «Big» and «small» prose with modern themes about war touches on many problems: loyalty and betrayal, patriotism, mentality, gender relations, psychology of a child in war conditions. Ukrainian writers of different generations and different manifestations of their own talents implement their own creative plans. They show the war as a terrible disaster, a test, a kind of test of maturity and humanity. The results of the study of this problem can be used in modern historical and literary publications.

Keywords: *meta-novel, verlibre, short story, manifestations of patriotism, heroism, the problem of gender relations.*

ОНТОЛОГІЯ ВІЙНИ В ЕКЗИСТЕНЦІЙНИХ МОДУСАХ ПОЕЗІЇ ВАСИЛЯ АНДРУШКА

Олександр Солецький

Карпатський національний університет імені Василя Стефаника,
76018, Івано-Франківськ, вул. Шевченка, 57,
e-mail: oleksandr.soletskyi@cnu.edu.ua

Мета. Стаття присвячена аналізу онтології війни в екзистенційних модусах поезії Василя Андрушка. Дослідження зосереджене на виявленні екзистенційних та неоміфологічних моделей, що структурують його поетичний дискурс, формуючи унікальну художню систему, у якій поєднуються тілесний іконотропізм, предметна метафізика та інтермедіальна пластика. На основі аналізу окремих поезій обґрунтовано, що предметні деталі (кістка, глина, метал, урбаністичні локуси) функціонують як когнітивні емблеми, які моделюють досвід війни не лише як історичний чи політичний феномен, а як онтологічну граничну ситуацію. **Дослідницька методика.** У дослідженні використано систему з герменевтичного, структурального, феноменологічного методів. Автор опирається на наукову методичку семіотики, психоаналізу, використовує методологію міфологічної критики, літературознавчої когнітивістики. Це зумовлено специфікою дослідження, його об'єктом та предметом. **Результати.** У статті наголошено на взаємодії екзистенційних смислів та міфологічних структур (архетипи батька, матері, дитини; вертикальна вісь «життя–смерть»), що формують органічний символічно-семіотичний простір поетичного тексту Василя Андрушка. Узагальнено ознаки графічної організації віршів Василя Андрушка – верліброві фрагментації, іконічність сторофіки, екфразисну візійність.

Ключові слова: онтологія, інтермедіальність, неоміфологія, екзистенційність, іконотропізм, травма, війна.

Василь Андрушко – український художник, скульптор, графік і поет. Представник сучасного українського експресивно-авангардного образотворчого мистецтва, митець, творчість якого утверджує оригінальну та самобутню синтезовану метафізичну репрезентативність. Для Василя Андрушка «мистецтво має сенс лише як необмежений філософський пошук та духовна практика самовдосконалення» [7], а його скульптура, живопис, графіка демонструють вільну індивідуально-авторську зосередженість, що означена через тілесний іконотропізм із сакрально-архетипними нашаруваннями екзистенційного символізму. У цьому кон-

тексті його поетичні збірки – «Сон вісімки» (1997), «Брама N» (2008), «Колаж і...» (2014), «Прогноз погоди» (2023) [1; 2] – органічне самовираження, вочевидь, і кристалізування його мистецьких візій через особливе відчуття філософії мови, поетичного мовлення як мистецтва метафізики, вільна асоціативна градація світовідчуття та світорозуміння.

Поетична збірка «Прогноз погоди» надрукована у 2023 році, декорована живописом та графікою автора, у сполученні з текстом нагадує універсальну над/часову, а інколи конкретно-ситуативну емблематичну неоміфологію, яку по-особливому шанував Григорій Сковорода [дет.: 10, с.543]. Власне, у такому руслі трактують його творчість сучасники, відзначаючи вишукану вербальну пластику та образну контекстуальність, що відображають у визначеній панорамі схоплення буттєвого моменту у нашаруваннях інтертекстуальності, інтермедіальності, інтерсеміотичності [7, с.14-15].

Василь Герасим'юк у передмові до збірки пише: «Вільний вірш Василя Андрушка можна цитувати як щемливий спогад чи фрагмент родинної історії, як приклад вербальної пластики» [2, с.3]; Євген Баран: «ці вірші мають ту особливість, що читається як Вічна Книга, де є все і де смисли заховані у самій природі змінювання...мова у Василя Андрушка є всім: героєм, персонажем, деталлю, образом, метафорою, змістом, сенсом» [2, с.5]; Василь Рябий: «Художник Василь Андрушко – це і поет, якщо він навіть не писав би віршів. В ньому домінує поетична субстанція» [2, с.4].

У збірці багато рефлексій про події сучасної війни росії проти України. Тексти у густому сплетенні образної взаємоперехідності, синтезі філософії та поезії констатують мистецьку лінію екзистенційного осмислення війни, із зосередженням на заглибленні в онтологію матеріальних форм. У буттєвій парадигмі Василя Андрушка війна – частина метафізичного стану світу, у якому «абсурд» стає природним середовищем людини. Війна втрачає історичну конкретність і набуває онтологічної ситуативної усвідомленості, вона вкорінена не в глобальні соціально-політичні рухи, а в структуру індивідуального буття та його усвідомлення. Якщо у Альбера Камю людина опирається абсурду через свідомість, у Пауля Целана – через слово, то у Василя Андрушка – через річ, тіло, матерію. Його поетика не абстрактна, а пластична, у ній «кістка», «глина», «кров», «метал», «трава» – все стає знаком буття. Ганс-Георг Гадамер, осмислюючи зв'язки між поезією і філософією, доречно відзначав: «Обом способам мовлення – поетичному й філософському – притаманна одна спільна риса: вони не можуть бути помилковими» [3, с. 126], отож поетична рефлексія Василя Андрушка констатує істинність у особливій формі.

Образ «війни» в поезії позбавлений однозначної апокаліптичної заангажованості, а розкривається у трансформації світової матерії, коли

кістка стає сопілкою, а глина – материнським лоном. У такій метафізиці предметного світу народжується нова етика – етика присутності у межовому локусі, «складці (Le Plî)», у якій, відштовхуючись від інтерпретацій Жилия Дельоза, поетичне слово є не відображенням, а згорнутим і безкінечним місцем буття [13].

*всередині кістки людської є отвір
наскрізний
сопілку би можна із неї зробити
із кістки
й заграти на ній у зеленці під Іловайском
Едварда Гріга наприклад
пісню Сольвейг
чи щось із декадансу
під беквокал бетеерів і танків
переліски ті біля траси
де граби тополі берізки
на вигляд
ранні пейзажі Моне
лиш зверху коріння
потрочені гілки
а кістку для тієї денцівки
коли вибирати
є варіанти
гомілка
а чи променева
це та
від долоні до ліктя [2, с. 120]*

Поезія розпочинається з метафоричної фрази, що позначає онтологічну формулу війни – світ порожній усередині, людина перетворена на річ, стає предметним інструментом. Кістка як первісна матерія, універсальна предметна «пам'ять», те, що залишається після життя людини, – єдиний матеріал для музики війни. Текст розгортає реєстри метафізичної трансформації: з кістки – музика, з тіла – дух, з війни – пісня, мистецтво не заперечує, чи констатує смерть, а «дихає» крізь неї.

У тексті гнучко та пластично взаємодіють інтермедіальна, міжмистецька діалектика. Музика Едварда Гріга, ранні пейзажі Моне – акт граничного естетичного спротиву, поетичний текст одночасно функціонує і як партитура, і як імпресіоністичне полотно. Іловайськ – не просто топонім, а межова буттєва ситуація, момент, коли все осмислене згортається до визначеної лімінальної зони. Образ сопілки з кістки – це щира спроба олюднити смерть, надати їй мелодійності, форми, сенсу. Війна знищує тіло, але не знищує бажання творити. У цьому ще один онтоло-

гічний парадокс – мистецтво зберігає свою силу в найпекельніших антилюдських умовах.

Тексти Василя Андрушка мають особливу графічно-композиційну логіку та структуру. Вони візуально доповнюють репрезентативність сенсів тексту й очевидно відображають авторське «поезографічне» відчуття. Цитована поезія сформована у нерівнорядковій строфі з візуальною інтонацією. Градаційні ступінчасті віршові «пружини», не нормовані відступи утворюють «ламаний», імпресіоністичний формат тексту та додатково позначають мереживо ліричного ландшафту («переліски, потрошені гілки, вивернуте коріння») як топографію бою. Отож, тут спостерігаємо особливу функцію строфіки як візуальної просодії, де графічні каденції формують паузи, «шви», «рани» тексту. У верлібрових, вільних від пунктуаційних норм фразах конструюються синтаксичні злами, що створюють ефекти збитого, перерваного, хаотичного дихання. Гетерометрична неврегульованість імітує дисгармонію, яка відповідає «бек-вокалу» війни. Ритм тексту неупорядкований та різносистемний – імпульсний, наповнений асиндетонними тактами («граби тополі берізки»), синтаксичною парцеляцією, що теж розгортають різні форми словесних градацій.

Сенси тексту вібрують і в органічному звукописі. Пульсації приголосних [к/т/г/р] («кістки... заграли... Гріга... беквокал... танків») моделюють «ударні» пунктири (ритм техніки/пострілів), алітерація твердих приголосних створює ефект металевого скреготу, асонанси [і] у сполученні зі [з, с] («кістки, наскрізний, зеленці, Іловайськом, Сольвейг») продукують «хвилі» тонкої, свистячої мелодії, що акустично імітує сопілку. Контраст проривних та свистячих приголосних, асонанси [і] створюють аудіо фон апокаліптичної музики війни.

Розширена та поліфункціональна метафора «кістка-сопілка» формує іконотропи, що виражають радикальну тілесну метонімічність. Вони концентрують увиразнення особливого стилю поетичного постімпресіонізму. Музика (Гріг, «пісня Сольвейг»), живопис (Моне) і пейзажно-бойова сцена утворюють перехресну семіотичну рамку, дисонансну кадровість – пастораль-фронтір. Оксюморон та іронія («щось із декадансу під беквокал бронетехніки»), ексфразис, анатомічна, мистецька та військова семантична сфокусованість («гомілка», «променева», «денцівка», «бетеери», «танки») також є засобами, що репрезентують контрастний колорит ситуації війни як абсурдного культурного палімпсесту, нашарувань анти/голосів та анти/сенсів.

У поезіях Василя Андрушка присутня особлива лірична сюжетність, ексфразисна ситуативна кадровість, що проєктує підтекстові смислові нашарування. Це репрезентовано у тенденціях символічної візійності, мистецькій окулографічній сфокусованості. Автор актуалізує межові ситуації (К. Ясперс), моменти, коли життя зведено до миті, що переходить

дить у небуття, й увиразнює хаотичність та марнотність сталого буттєвого руху в умовах війни.

*куди він рухався
цей ліфт з висотки киева
донизу
а чи догори
із пасажирами трьома?
тій наймолодшій
було лише сім чи вісім років
а мама працювала медичкою
в охмадиті
і далі щось про ракету
зроблену не в харкові
а під уралом у пермі
що вибухнула
десь поміж восьмим і дев'ятим поверхами
цей ліфт був не броньований
в кишені в тата
було знайдено пірамідон
рубіновий
як очі у голубки
білої [1, с.120]*

Риторичне питання «куди рухався цей ліфт?» відображає не лише факт конкретної граничної ситуації, а насамперед метафізичне узагальнення, чи можливими є осмислені рухи та прогнозовані шляхи у світі війни? Локус «ліфт» з побутової деталі перетворюється у символ, що позначає вертикальну вісь буття, рух униз чи вгору – два полюси такту людського існування – між життям і смертю, між землею і небом, своєрідна модерна «ліствиця» зруйнованих і перерваних можливостей для духовного вдосконалення, духовності як аксіології загалом.

У тексті переплітаються різні виміри екзистенційних реєстрів – побутово-реалістичний, травматичний, тілесний, метафізичний. Це ті багатопланові вияви онтології війни, у якому фізичний факт (удар ракети) трансформується в метафізичне одкровення. Наче у живописі Василя Андрушка, цей текст вербально констатує просторову композицію у формі перетину осей – вертикаль (ліфт) та горизонталь (лінія вибуху) – візуальний кадр із точним розрахунком світлотіні («висотка-вибух-голубка»). У таких фрагментах поет мислить не лише віршовою фразою, але й кольором і формою. Усе це створює поле для увиразнення онтологічних метафор, зокрема, «пірамідон рубіновий» – метафора крові, болю, жертви. Поезія фіксує трансформацію події в ідею через схоплення моменту переходу буття у небуття, у якому проявляється істина війни як онтологічної безодні.

Текст структуровано у нерегулярній верлібровій строфі, у «драбинкових» рядах, із виразними паузами між фрагментами («донизу/а чи догори»). Лінійність руху ліфта передається вертикальним розташуванням рядків, саме текст рухає його донизу. Строфіка виконує іконічну функцію – графічно моделює падіння та підсилює драматичну вертикаль. Сродна для поетичного стилю Василя Андрушка синтаксична фрагментація викликає відчуття уривчастого дихання, що стає характерною ознакою психічної напруги та творить наративний ритм тривоги та невідомості.

У тексті функціонує метонімічна просторова сфокусованість, конкретні місця побутового ідентифікування екзистенції сучасності констатують фрейми війни через урбаністичний пейзаж, що створює враження документального ракурсу трагедії (наче у фотожурналістиці). Цей «кінематографічний реалізм» розгортає контрастні перекидання від панорами кадру до окремої деталі (висотка-ліфт-пірамідон рубіновий-очі голубки білої), що виокремлює їхню символічну семантику.

«Ліфт» можна трактувати і як універсальний образ, що позначає вертикальну вісь «життя-смерть», а простір між поверхами як її лімінальну зону, тож, маємо тут ознаки розгортання міфологічної семантики. Традиційно у художній літературі вертикальне сюжетоструктурування (дерево, сходи, башти, колодязі, шахти, багатоповерхівки), рух поміж просторовими локаціями виконують функцію символічного позначення міфологічної осі світу – світового дерева, *axis mundi*, «вертикального шляху» поміж різними вимірами буття [4, с.161]. У класичному міфі вертикальна вісь – це шлях або наверх (до богів, світла, життя, відродження), або вниз (у підземний світ, смерть, забуття). У тексті немає визначеного трактування, а риторичне питання «куди він рухався – донизу чи догори?» констатує екзистенційну дилему онтології війни.

Неоміфологічна сюжетна семантика розкривається й у традиційній архетипній тріаді, в осмисленні та моделюванні структур космологічного та антропологічного міфологічних наративів [5]. Дитина, матір і батько набувають нової архетипної символічності – невинність, початок та майбутнє, що не вберегли; мати-медичка в «Охмадиті» – образ захисниці, що втратила силу; батько – авторитет і порядок, утримувач основ світу з героя стає невинною жертвою. Гібридизується магічна субстанція для відродження – «пірамідон рубіновий» – нектар, що втратив свою функціональну природу сакрального еліксиру. У такій формі проявляється деструктивність подій сучасної історії, руйнування міфологічних основ світу, розтрощена «пралогіка» та «празакон» сенсового канону буття.

Проявлення міфологічних структур, архетипність образів у поезіях Василя Андрушка – це форма особливої мистецької візії автора, що сформована «археологією дискурсів» (М.Фуко) [12, с.46-87], інтелектуа-

лізмом, інтермедіальним та інтерсеміотичним типом художнього мислення, тож сучасний текст мимоволі актуалізує давні символічні структури, виводить на поверхню інтерсеміотичні культурні коди.

У поетичному слові, на думку Г.-Г. Гадамера, завжди присутній «залишок смислів», у ньому проявляється «поетична інкарнація сенсу» [3, с. 141] – те, що не вичерпує конкретна ситуація, а відкриває простір традицій, колективної пам'яті. Екзистенційне осмислення – це водночас конструювання та реінкарнація буттєвої моделі у синхронних та діахронних розтинах. Міфологічні структури, символи та сюжети часто ставали основою для узагальнень про «філософію існування» – Карл Ясперс використовував категорію «граничної ситуації», Альбер Камю перекодує «Міф про Сізіфа», «Калігулу», Жан-Поль Сартр деконструє міфонаративи, творить власну міфологію свободи («Мухи», «Диявол і Господь Бог», «Нудота»).

Василь Андрушко у багатьох текстах осмислює онтологію війни у ракурсі розщеплення буття, у фокусі антропокосмічного розриву:

*змилені коні –
символ свободи в глухому куті
жінка вагітна –
глина червона в стані рідкому
розчинена квасом із дріжджами
спів соловейка у серпні –
борц у кориті
сиве волосся
дорівнює сивому волосся
дівчина-двадцятилітка танцює
бо літо і тепло
і хочеться радості
хочеться жити
ще
щоб забутися
бо той
двадцятивосьмилітній
у броннику в ковилі
лигає водку мутну
курить сигарету прогірклу
біля попасної
а
голуби миру висіюють пір'я
на бурій траві
клюють сухарі
у сквері міському [1, с.118]*

Війна утворює онтологічні тріщини, руйнує структуру світу, позиціюється як збій природного й культурного ладу. Ці узагальнення утвер-

джуються через особливий тілесний іконотропізм: «змилені коні» – символ свободи, яка вичерпала себе, втратила логіку вибору, «жінка вагітна – глина червона» – символ несформованого і неокресленого майбутнього, «борщ у кориті» – деформований побут, що втратив традиційні форми тощо.

Увесь світолад існує в модусі покаліченої зв'язності – речі, явища, люди, птахи не злагоджуються в гармонію, а співіснують у розпаді. Тіло стає індикатором війни, матеріальною поверхнею, де вона проявляється. Війна створює нову онтологію речі – втомлену, несформовану, розмиту та принижену. Проте навіть тут є місце для Еросу і Танатосу. Ці два вектори буттєвого руху теж розкривають новітню екзистенційну драму – «дівчина-двадцятилітка танцює», бо хочеться жити, – образ опору світовому абсурду. А «той двадцятивосьмилітній у бронеку в ковилі» – у зоні смерті, його алкогольно-нікотинова зосередженість є екзистенційною анестезією, тимчасовим, хаотичним онтологічним приглушенням, симулятивним стимулювальним сенсом. Текст пропонує ефект екзистенційного контрасту, співіснування антиномічних станів у спільному темпоральному зламі. Полярні пари, які структурують онтологічний хаос: свобода – глухий кут, (змилені коні), життя – хаос/руйнування (вагітна жінка як розмита глина), також вказують на певну ієрархічність опозицій, що здавна «керують західною філософією, постійно надають перевагу категоріям типу: цілісності, тотожності, безпосередності» [8, с. 39]

Війна в поезії Василя Андрушка осмислюється як універсальна метафізична подія, що руйнує традиційні аксіологічні системи та трансформує міфологічні структури. Вертикальна вісь «життя-смерть», архетипна тріада «дитина-мати-батько», тілесно-предметні символи інтерпретуються як знаки глобального антропокосмічного розриву. Матеріальні речі – кістка, глина, метал, ліфт, трава – реорганізовані як «когнітивні емблеми» [дет.11], що структурують досвід війни як онтологічну, граничну ситуацію. У такому контексті предметний світ набуває символічної тенденційності, а тілесні та предметні метафори артикулюють іконічність сенсів.

Структурно-композиційні особливості віршів – верліброва організація, фрагментація, графічна «драбинковість», екфразисна візійність – посилюють іконічну виражальність. Вона виявляється не лише строфічно, ритмічно, а й семантично та семіотично, відображаючи хаотичність, травматичність та алогічність війни системно. Інтермедіальні посилання (музика, живопис, фотографічна композиція) створюють семіотичну багатошаровість, у якій поетичний жест постає спробою подолати абсурдність через творчість. Таким чином, творчість Василя Андрушка інтегрує філософські, міфологічні та мистецькі дискурси, а його вірші – органічний тип інтермедіального письма та мислення.

Література

1. Андрушко В. Колаж і ... Брустурів: Дискурсус, 2014. 152 с.
2. Андрушко В. Прогноз погоди. Коломия: Вік, 2023. 144 с.
3. Гадамер Г.- Г. Герменевтика і поетика. Вибрані твори. Київ: Юніверс, 2001. 288 с.
4. Кемпбел Д. Герой із тисячею облич / укр. пер. О. Мокровольський. Київ: Вид. дім «Альтернативи», 1999. 392 с.
5. Леві-Строс К. Структурна антропологія / пер. з фр. З.Борисюк. Київ: Основи, 2000. 387 с.
6. Мочернюк Н. Д. Андрушко, Василь Іванович. *Велика українська енциклопедія*. URL: <https://vue.gov.ua/Андрушко, Василь Іванович> (дата звернення: 25.10.2025).
7. Мочернюк Н. Поезія художника Василя Андрушка. *Українська літературна газета*. 2013. № 22 (106). С. 14-15.
8. Нич Р. Світ тексту: постструктуралізм і літературознавство / пер. з польської О.Галета. Львів: Літопис, 2007. 316 с.
9. Ославський Б. Василь Андрушко: «Я такий оптиміст з елементами песимізму». *Ufra: життя у Франківську*. 2015. URL: <http://ufra.com.ua/liudy/144-andrushko.html> (дата звернення: 25.10.2025).
10. Сковорода Г. Повна академічна збірка творів / За редакцією проф. Леоніда Ушкалова. Харків-Едмонтон-Торонто: Майдан; Видавництво Канадського Інституту Українських Студій, 2011. 1400 с.
11. Солецький О. Емблематичний фокус слова (емблематичні моделі семіозису). *Наукові праці Кам'янець-Подільського національного університету імені Івана Огієнка: Філологічні науки*. Випуск 41. Кам'янець-Подільський: Аксіома, 2016. С.57-62.
12. Фуко М. Археологія знання / Пер. з фр. В. Шовкун. К.: Вид-во Соломії Павличко "Основи", 2003. 326 с.
13. Deleuze G. *The Fold: Leibniz and the Baroque.*, University of Minnesota Press, 1993. 168 p.

ONTOLOGY OF WAR IN THE EXISTENTIAL MODES OF VASYL ANDRUSHKO'S POETRY

Oleksandr Soletskyi

Vasyl Stefanyk Carpathian National University

76018, Ivano-Frankivsk, 57 Shevchenko st.

e-mail: oleksandr.soletskyi@cnu.edu.ua

Purpose. This article is devoted to analysing the ontology of war in the existential modes of Vasyl Andrushko's poetry. The study focuses on identifying the existential and neomythological models that structure his poetic

discourse, forming a unique artistic system that combines corporeal iconotropism, object metaphysics, and intermedial interaction. Based on the analysis of individual poems, it is argued that object details (bone, clay, metal, urban spaces) function as cognitive emblems that model the experience of war not only as a historical or political phenomenon, but as an ontological extreme situation.

Research methodology. *The study uses a system of hermeneutic, structural, and phenomenological methods. The author relies on the scientific methods of semiotics and psychoanalysis and uses the methodology of mythological criticism and literary cognitive studies. This is due to the specificity of the study, its object and subject.* **Results.** *The article emphasises the interaction of existential meanings and mythological structures (archetypes of father, mother, child; the vertical axis of 'life-death') that form the complex symbolic-semiotic space of the poetic text. Particular attention is paid to the graphic organisation of Vasyl Andrushko's poems – free verse fragmentation, iconic strophics, and ekphrasis vision.*

Keywords: *ontology, intermediality, neomythology, existentialism, iconotropism, trauma, war.*

УДК 821.161.2

DOI: 10.31471/2304-7402-2025-22(81)-220-230

ЕКЗИСТЕНЦІЙНІ ВИМІРИ ВІЙНИ У СУЧАСНІЙ УКРАЇНСЬКІЙ ПОЕЗІЇ

Данило Рега

*Карпатський національний університет імені Василя Стефаника;
вул. Шевченка, 57, Івано-Франківськ, 76015, Україна;
e-mail: danylo.reha@cnu.edu.ua*

Статтю присвячено аналізу екзистенційних вимірів війни в сучасній українській поезії, створеній у контексті повномасштабного російського вторгнення. Теоретичне підґрунтя становлять концепції К. Ясперса, М. Гайдеггера, А. Камю та Ж.-П. Сартра, які дозволяють осмислити поетичні тексти крізь призму граничних ситуацій, абсурду, свободи, тривоги й екзистенційного бунту. У дослідженні розглянуто твори з антології «Слово, загартоване війною. Том I», що демонструють широкий спектр воєнного досвіду — від безпосередньої граничності, спричиненої війною, до внутрішньої психічної травми, від руйнування людської цілісності до її стійкого відновлення. Аналіз показав, що ключові екзистенційні виміри в поезії війни проявляються у формах переживання смерті, страху й тривоги, у виявах внутрішнього та морального бунту, у темах свободи й вибору всупереч неможливим умовам, у часовій розірваності буття, у мовчанні як способі свідчення, в етичній зустрічі з Іншим, у пошуку сенсу і можливості трансценденції.

Стаття демонструє, що сучасна українська воєнна поезія виступає не лише художнім відгуком на історичну катастрофу, а й формою екзистенційного самоусвідомлення та збереження людської гідності в умовах радикального зла.

Ключові слова: *сучасна українська література, вимір, екзистенційність.*

Постановка проблеми. Тема екзистенційних вимірів війни в сучасній українській поезії є напрочуд актуальною й багатовимірною з кількох причин. По-перше, тривалі воєнні дії (починаючи з 2014 року з подальшою масштабною ескалацією в 2022 році) радикально змінили й продовжують видозмінювати щоденне буття, мовну практику й культурну пам'ять в Україні, а поезія як жанр виступає одним із найоперативніших способів вербалізації цих змін: вона фіксує переживання, транслює травму й формує колективні наративи про сенс і сенсовтворення в умовах війни [4]. По-друге, сучасні дослідження вказують на те, що реакції поетів на війну не зводяться лише до документального або епічного

репортажу: дедалі частіше в текстах простежуються екзистенційні теми, а саме: сенс буття, проблема вибору, питання смертності, ідентичності, сакралізації/десакралізації світу, а також феномени «нормалізації» війни та її віртуалізації (соціальні мережі, медіа тощо) як нових площин існування. Ці теми привертають увагу дослідників у статтях, що досліджують як художні трансформації мови війни, так і її емоційне й сакральноемоційне забарвлення [1].

Аналіз останніх досліджень. У науковому полі є кілька важливих робіт і дослідників, які торкаються питання поетичної репрезентації війни та змін у поетичному полі в епоху воєнного часу. Серед них В. Чернецький, чие есе «Ukrainian and Russian Wartime Poetry in the Age of Social Media: Challenges and Lessons» [4] аналізує поетичні практики війни в контексті соціальних мереж і підкреслює етичну необхідність глибшого осмислення воєнної поезії. Також важливими є дослідження, сфокусовані на вербалізації воєнного досвіду й перекладі воєнної поезії: Р. Івашків розглядає проблематику перекладу сучасної української воєнної поезії англійською та її роль у міжнародному рецепції [6].

Окремі праці безпосередньо аналізують екзистенційні виміри воєнної поезії: стаття В. Петренка «Екзистенційні виміри війни» [1] визнає війну як поле, що конструє нову дійсність і змінює кореляцію індивіда з навколишнім світом, а в праці «A Solidarity Narrative» [8] Ю. Казанова розглядають поезію як інструмент культурної дипломатії й емоційного свідчення, що також перетинається із екзистенційним досвідом авторів і читачів.

Незважаючи на наявні праці, помітна наукова лакуна полягає в систематичному осмисленні самих екзистенційних вимірів (наприклад: страху, тривоги, відчуження, сенсотворення, сакралізації смерті й буденності, вибору між життям і обов'язком) саме в поетичних текстах різних поколінь і позицій (включно з «комбатантською поезією», поезією внутрішнього фронту, поезією діаспори та репрезентаціями в соціальних мережах). Існуючі дослідження частіше розглядають пам'ять, переклад, соціальні медіа або загальні наративні трансформації, як-от у праці О. Романенко «Narrative and war: The experience of contemporary Ukrainian literature» [9], тоді як окреме тематичне зібрання та концептуальна карта екзистенційних вимірів у поезії досі потребують систематизації.

Метою статті є часткове заповнення цієї лакуни в частинах окреслення ключових екзистенційних категорій, що проступають у сучасній українській поезії про війну; аналізі репрезентацій категорій на прикладах поетичних текстів (включно з тими, що існують у мережевому просторі); показі того, як поетичні стратегії утворюють нові практики пам'яті й сенсотворення під час тривалої воєнної реальності.

Виклад основного матеріалу. Сучасна українська поезія, що народжується в реаліях війни, постає не лише як мистецька практика, а й як особливий спосіб існування. Воєнний досвід докорінно трансформує структуру буденності, вводячи людину в пороговий стан, де змінюються усталені моделі сприйняття світу, часу та мови. Саме тому аналіз поетичних творів цього періоду доцільно здійснювати крізь оптику екзистенційних категорій, які акцентують увагу на переживанні тривоги, самотності, страху, любові, смерті та на пошуках сенсу у реальності, що втратила передбачуваність.

Екзистенційна думка ХХ століття, представлена Жаном-Полем Сартром та Альбером Камю, утвердила переконання, що істинне буття відкривається людині в ситуаціях крайнього випробування. Війна якраз і є таким «граничним досвідом»: митець, який стає свідком і учасником катаклізму, прагне зберегти цілісність свого «я» через поетичне слово. У такому контексті поезія постає не лише як інструмент фіксації реальності, а як форма внутрішнього спротиву та спосіб утримання людяності в умовах тотальної небезпеки.

Для української поезії останніх років характерна висока концентрація екзистенційних мотивів: почуття абсурдності буття, досвід втрати й провини, але також — віри, відповідальності, взаємної присутності. Поетичне висловлювання у час війни набуває функції свідчення: воно не просто фіксує травму, а й переосмислює її, надаючи пережитому нового смислу. У віршах поетів-воїнів війна постає як простір морального вибору, де особистість відкриває себе через дію, жертвність і пам'ять. У текстах цивільних авторів воєнний досвід стає поштовхом до внутрішнього переосмислення: спробою збагнути втрату дому, дитинства, минулого та водночас утвердити цінність любові й ніжності як останнього прихистку людського.

Показово, що екзистенційна поезія війни часто тяжіє до стислості, верлібрової форми, фрагментарності, а її композиція відтворює розірваність воєнної реальності. Лаконічність, відсутність рими, документальний тон у поєднанні з глибокою метафоричністю створюють ефект прямого й правдивого свідчення. У цих формах проступає поезія, що перебуває на межі між життям і смертю, де слово перетворюється на продовження дихання — знак присутності серед руйнації.

Екзистенційний вимір війни розгортається на перетині індивідуальної свободи, досвіду граничних ситуацій, усвідомлення смертності та пошуку смислу в умовах радикального порушення звичного буття. Звернення до філософії екзистенціалізму дозволяє окреслити ті концепти, що стають продуктивними для інтерпретації поетичних текстів, що виникають у час війни. Карл Ясперс описував граничні ситуації як ті, що неможливо подолати: смерть, страждання, провини, боротьба; але є ситуації, що залишаються такими за своєю сутністю, навіть коли їхній миттєвий

вигляд змінюється й їхня повелительна сила вкривається завісою: я маю вмерти, я маю страждати, я маю боротися, я підпорядкований випадковості, я неминуче заплутуюсь у провині. Ці основні ситуації нашого буття ми називаємо граничними ситуаціями. Тобто це такі ситуації, через які ми не можемо переступити, які не можемо змінити [7]. Війна інтегрує всі ці аспекти одночасно, тому стає тотальною граничною ситуацією, яка розкриває справжню структуру людського існування. У прийнятті такої ситуації людина стикається з питанням власної автентичності, зі спробою знайти спосіб бути собою у світі, позначеному руйнуванням та непевністю. У поезії це вимірюється мотивами надламу, втрати суб'єктності, коливання між безсиллям і внутрішнім прозінням, а також пошуком нових форм присутності у світі.

У М. Гайдеггера тривога є фундаментальним настроєм, в якому бути там стає відкритим для загрози власному буттю, тоді як «страх — настрій, спрямований на щось конкретне у світі» [5, с. 40]. Війна радикально поєднує ці два стани: конкретна загроза смерті постійно супроводжується відчуттям всезагальної нестабільності світу. У поезії війни це проявляється через мотиви втрати ґрунту, сенсу, розщеплення між «тут і зараз» та неосяжним горизонтом можливого. Війна, як і тривога, оголює світ у його непевності та крихкості, що створює специфічну поетичну образність — уривчасту, білу, фрагментарну. А. Камю підкреслював, що абсурд виникає з конфлікту між людським прагненням до сенсу й байдужістю світу [3]. Війна робить цей розрив максимально відчутним: руйнування, смерті й неоясненна жорстокість створюють ситуацію абсурду.

У сучасній українській поезії бунт проявляється у формі тривалої солідарності, збереження мови, фіксації досвіду втрат, оновленого погляду на свободу та цінність людського життя. Французький філософ Ж.-П. Сартр наголошував, що людина завжди «приречена на свободу», навіть у крайніх обставинах вона мусить обирати і відповідати за свої вибори, бо, будучи кинутим у світ, вона відповідає за все, що робить [10].

У війні цей принцип набуває нової інтенсивності: навіть не-вибір стає вибором (залишитися чи поїхати, мовчати чи говорити, бути свідком чи діяти). Поезія фіксує момент прийняття цього вибору, особливо в текстах цивільних авторів: рішення жити, виживати, боротися, пам'ятати, не втратити людяність стають центральними екзистенційними актами.

У війні тіло стає місцем травми, болю, вразливості, а також джерелом пам'яті та стійкості. Сучасна поезія часто зосереджується на цьому як на екзистенційному моменті, що вимагає співчуття й свідчення. Екзистенційний час війни — це час між «до» і «після», час, де майбутнє непрозоре, а минуле постійно переписується. Поезія часто відтворює цей досвід через фрагментацію, монтажність, короткі «моментальні» вірші, які фіксують розриви в особистій та колективній хронології.

У багатьох екзистенційних філософів мовчання виступає одночасно актом спротиву й способом зберегти внутрішній сенс.

У воєнних текстах мовчання часто постає як:

- неможливість говорити про непереборну травму;
- форма поваги до загиблих;
- жест самозбереження;

Поезія стає актом свідчення — обов'язком говорити про те, що бачиш. Отже, на основі екзистенційної філософії можна виділити такі ключові модули воєнного існування, які яскраво репрезентуються у сучасній українській поезії: граничність (досвід смерті, страждання, боротьби), страх і тривога як онтологічні стани, абсурд і внутрішній бунт, свобода і вибір у неможливих умовах, часова розірваність, мовчання і свідчення, етична зустріч з Іншим, пошук сенсу та можливість трансценденції, крихкість і водночас стійкість людського буття. Ці та інші екзистенційні виміри ми й застосуємо для подальшого аналізу поетичних текстів.

За основу нами були взяті поетичні твори з антології «Слово, загартоване війною». Фактично, вся вміщена в антологію поезія може бути розглянута крізь призму екзистенційних вимірів, то ж ми спробуємо проаналізувати деяку з них. Так, у поетичному тексті Іллі Чернілевського «Поправляю похмуро бронік...» прослідковується граничність, тобто досвід смерті та боротьби. Текст написаний напередодні загибелі автора, що робить досвід граничності не абстракцією, а документальною реальністю:

*Що з веселого тут – лиш чайки
 Що з веселого тут – лиш чайки
 Що зачовгане небо рвуть
 Не жаліюся. І не кличу.
 Хай що мало піти – піде
 Наче просто шкідлива звичка
 Наших спогадів тло бліде
 Щоб ім'я, що пекло окропом
 Із землі мого серця шмат
 Не урвало. І кров над окопом
 Щоб забулася, як кошмар
 Щоб були ми живі, здорові
 Перемога була і мир
 Я дивлюся на плями крові
 Я роздумую, хто є ми
 в параної. У перегоні.
 В лапах схованок і тривог...
 Поправляю похмуро бронік. [2, с. 291]*

У цих рядках смерть стає візуально-фізичною присутністю. Це той момент, коли буття максимально наближається до межі, а свідомість фіксує її. Далі проступає страх і тривога як онтологічні стани й це не прикметна емоція, а фундаментальний стан. Ці образи створюють досвід світу, де небезпека не локалізована: вона всюди. Страх тут не паралізує, а є «середовищем існування». Найсильнішим актом свободи стає мінімальний жест. Попри страх, тривогу та наближення смерті, суб'єкт обирає залишатися в боротьбі. Це сартрівський екзистенціальний вибір — дія всупереч абсурдності ситуації. Ілля Чернілевський одночасно показує: крихкість (кров, страх, параноя) і стійкість (він не тікає, не здається, продовжує виконувати обов'язок). Поєднання цих двох вимірів створює парадоксальну силу української воєнної поезії. Для цього вірша центральними є граничність, екзистенційний страх, вибір у неможливості та крихкість буття, яка проте не заперечує внутрішньої стійкості суб'єкта.

Ілля Чернілевський пише за день до загибелі, і це надає тексту екстремальної граничності. Навіть буденні дії (“поправляю бронік”) стають жестами виживання. Страх і смерть тут не метафори, а фізично присутні стани. Фраза “в лапах схованок і тривоги” фіксує не емоцію, а онтологічну структуру буття на фронті: людина існує у постійній напрузі між життям і смертю. Попри страх, герой не відступає: обирає бути на позиції, обирає відповідальність. Це типове для екзистенціалізму: свобода найчистіша там, де вибір майже неможливий. Мовчазне “Хай тебе береже твій бог” — це свідчення, що звучить замість крику. Поезія фіксує досвід, який інакше зник би разом із автором. Вірш одночасно демонструє крихкість (страх, виснаження) і стійкість (готовність стояти). Це подвійність фронтового існування.

В поетичному тексті Уляни Шарпе “...Уламки надщерблених слів із псалмів...” авторка демонструє зовсім інший спектр екзистенційного досвіду — не фронтовий, а метафізично-онтологічний:

... Уламки надщерблених слів із псалмів

підшкірно подразнюють рани.

Німі і безкрилі ангели тінями

снують по містах.

Відвертають обличчя від огорнених тишею,

що впадають у чорні лігва землі.

Їм більше не холодно.

Їх зігрівають розпущені коси,

красивих колись, повних віри очей.

Ангели ранять ще більше,

бо знають, жодні молитви

і жодні боги не втамують біль,

всіх від нині бездітних,

благословенних на відчай,

*що коріння пустив аж на сім поколінь.
 Безмовно кричи у пільму.
 Де колись протікала ріка
 – зараз лезом прорізала ґрунт,
 розливаючи чорні загуслі від помсти води.
 Пригуби.*

Напої всіх своїх дітей, хай їм більше не сняться сни.

Перехрести й помолися востаннє.

Ангели відвертають обличчя. [2, с. 303]

Тут страждання показане як невіддільне від тіла й мови. Війна травмує не лише людей, а й саму можливість молитися, говорити, називати. Вірш конструює світ, у якому Бог мовчить, ангели «німі і безкрилі», а молитва не рятує. Це світ, у якому на страждання немає відповіді. Але поезія сама стає актом бунту проти цього мовчання. Вона не капітулює перед безглуздістю — вона її фіксує, окреслює, робить видимою. Вірш наповнений мовчанням, але саме воно стає свідченням. Відвернення — це і є жест, який говорить більше за слово. У цьому вимірі поезія функціонує як меморіальний акт, що фіксує невимовне. Поетеса не обіцяє «світла після темряви» — трансценденція тут має характер занурення. Це не піднесення над реальністю, а проходження крізь її чорну метафізику. Так формується трансценденція через трагедію, а не попри неї. Домінують страждання, абсурд, бунт, мовчання як свідчення, а також трансценденція, що проростає з темряви, а не з обіцянки втіхи.

Лала Тарапакіна крізь поезію “Боже, присядь на хвилину...” репрезентує феномен цифрової екзистенційності війни. Війна розриває традиційні часові структури: минуле недоступне, майбутнє під питанням, все зведено до коротких повідомлень.

Якщо Бог мене чує, я хочу звернутися напругу:

- "Боже, присядь на хвилину, тримай телефон мій, читай війну.

Наші тексти прості, напевно, на цей раз – Пулітцер нас,

Але Ти прочитай і всім розкажи про нас".

І стається диво – Бог сидить тихенько, читає слово

І бормоче – ніколи в житті не читав такого:

"Вибач"

"Дякую"

"Хочу додому"

та співчуття – безкінечні свічки, що очевидно не про життя

"Як ти"

"Де ти" та "Не хвилюйся, зі мною ок"

Номери карток

Номери карток

Номери карток ...

Загубилась такса

*Загинув тато**В полоні дід*

*На веселку черга – останній, начебто, сірий кіт.
Бог сидить, читає, тремтить телефон у Його руці
Каже – як багато дякують невгамовні ці українці!
Головою хитає, і поки я чаю Йому несучу –
Він мене питає – а хто такі ті ЗСУ?
- "Бачу, ваші люди щоденно моляться ЗСУ та мені,
Напевно, ми ваші два українських Боги на цій війні".
Бог закінчує на сьогодні стоденну книгу, за мить зника...
Я стаю безсовісною нахабою, хапаю Його за рукав:
- "Поки наші розстріляні діти лягають спати на небесах,
Хочу, щоби Ти кожного відспівав, про кожного написав.
Вимагаю, Боже, щоб Ти сидів біля виходу Сам, особисто Ти –
І нікого з наших більше не пропустив" [2. с. 244]*

Це хронотоп миттєвості, де існування підтверджується тут-і-тепер, кожною короткою відповіддю. У вірші Бог запрошується «читати» людські повідомлення. Це унікальний акт — людина приносить Богові людський біль у формі SMS. Це не прохання про чудо, а вимога бути свідком. Етична зустріч тут — інверсійна: не Бог судить людину, а людина приносить Богові свій біль для читання. Перелік повсякденних фраз, карток, коротких переписок — і раптом дізнається, що тато загинув. Реальність смерті вторгається у формат побутового спілкування. Це радикальний абсурд — смерть приходить так само, як інформація про оплату чи прохання передати корм собаці. У поезії прості слова — «дякую», «вибач» стають способом тримати світ. Це стійкість, яка виявляється у м'яких, негероїчних формах. Цей текст найвиразніше артикулює часову розірваність, етичну зустріч з Іншим, абсурдність повсякдення, а також крихітність і водночас упертість буденного людського життя, яке продовжує існувати в умовах війни.

Поєднання люті («всіх уб'ю») з буденною фразою «засинаю» створює камюанський абсурд: людина реагує на нелюдську реальність максимально «людською» втомою. Брутальна лайка — це форма екзистенційного бунту, де слово є останньою зброєю у вірші Дзвінки Торохтушко:

*... Ти ще не спиш? А я ось уже дрімаю.
Це ти мені, а чи я тобі щось казати маю?
Так ось: по війні ми з тобою підемо на Бону.
Pink floyd, Dіpurple, А-На, всі діла...відро кави. Ну, а по тому
Заспіваєш мені, уже вчи слова, тієї думи про козака Голоту,
Що вміє цеглу вкладати, ставити плитку, робити меблі...всяку знає
роботу...
Але не має хати в Попасній, не має жінки, дітей. Тепер і Рябка немає...
Сука війна. Сука Москва. Суки танкісти...Всіх уб'ю. Засинаю.*

*Йди і вчи оту думу! І ні про що не думай.
Війна - то козацька справа. На жаль, тут багато суму.
Рябка пом'яни. Добрий пес, він охрещений капеланом.
Ніч глибока, зорі високі, з байраку тягне туманом.
Степ під голову, автомат при боці, капелан хроне, наче Бах, органом.
У нас усе 4.5.0. В нас усе за планом. [2, с. 67]*

Фраза “Рябка пом'яни. Добрий пес” — свідчення втрат, які підтримують основу буття. Смерть домашнього друга болісна так само, як смерть побратима: межа між людським і нелюдським стирається. Монолог переходить від мрій про “піти на Бону” до тремтливої пам'яті про Попасну, і повертається в окопну теперішність. Минуле, майбутнє і теперішнє існують одночасно. Усі ці репліки — це сповідь у темряві, спосіб вижити, можливість проговорити те, що інакше з'їсть зсередини, це світ, в якому крихкість проявляється у втомі, злобі, втраті; стійкість проступає у фразі “У нас усе за планом”, де солдат іронічно приймає хаос як порядок.

Висновки. Отже, сучасна українська поезія демонструє, що екзистенційні виміри війни не існують окремо — вони переплетені, де граничність → породжує тривогу, тривога → випробовує свободу вибору, вибір → здійснюється тілесно, у стані травми, травма → змінює відчуття часу, часова розірваність → вимагає мовчання і свідчення, свідчення → є формою бунту, а бунт → веде до пошуку сенсу. Українська поезія останнього десятиліття розгортає екзистенційну карту війни: від тілесної і духовної вразливості до етичної відповідальності та внутрішнього спротиву. Ми можемо долучити до когорти тих поетів, в чиїх поетичних текстах присутні екзистенційні виміри віни, зокрібно це С. Жадан, К. Калитко, І. Шувалова, Ю. Іздрик та багато інших. Отже, екзистенційний вимір новітньої української поезії полягає в тому, що поетичне слово здатне протистояти хаосу війни, відновлювати зв'язок між внутрішнім і зовнішнім світом, перетворювати досвід руйнування на акт творення. Поезія війни постає не лише естетичною реакцією на катастрофу, а й способом виживання та самоусвідомлення, спробою утвердити людську присутність у світі, який розпадається. У обраних нами поетичних текстах автори представляють тритрьох віршах бачимо різні модуси екзистенційного переживання війни: граничність, страх, свобода вибору, страждання, абсурд, бунт, мовчання і свідчення, трансцендентність, часова розірваність, зустріч з Іншим, абсурд буденності, крихкість життя. Разом вони окреслюють повний спектр екзистенційних вимірів війни — від фізичної межовості фронту до метафізичної безодні втрати і цифрової повсякденності сучасної людини.

Література

1. Петренко В. Екзистенційні виміри війни. *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку*. 2025. № 50. С. 277–283.
2. Слово, загартоване війною. Антологія мережевих текстів (2022 рік) : у 3-х т. Т. 1 : Поезія / автор ідеї-упорядник А. М. Мартинець; передмова А. М. Мартинець. Електронне видання. Івано-Франківськ : Прикарпатський національний університет імені Василя Стефаника, 2023. 305 с.
3. Camus A. “The Myth of Sisyphus. URL: <https://www.themarginalian.org/2016/12/26/albert-camus-myth-of-sisyphus-consciousness/> (дата звернення: 18.11.2025).
4. Chernetsky V. Ukrainian and Russian Wartime Poetry in the Age of Social Media: Challenges and Lessons. *Slavic Review*. 2024. №83(3). P. 521-526.
5. Heidegger, M. *Being and Time*. New York : Harper & Row, 1927. 458 p.
6. Ivashkiv R. Translating Ukrainian War Poetry into English: Why It Is Relevant: East/West: *Journal of Ukrainian Studies. Ukrainian Culture and the War in the Donbas*. Volume IX, №. 1 (2022). P. 37-65
7. Jaspers K. Grenzsituationen. URL: https://jaspers-stiftung.ch/de/karl-jaspers/grenzsituationen?utm_source=chatgpt.com (дата звернення 16.11.2025).
8. Kazanova Y. A Solidarity Narrative: The Soft Power of Ukrainian Wartime Poetry. *Czech Journal of International Relations*. 2024. № 59(1). P. 127-152.
9. Romanenko O. Narrative and war: The experience of contemporary Ukrainian literature. *World Literature Studies*. 2025. № 17(3). P.13-23.
10. Sartre J.-P. Existentialism is a humanism. URL: <https://www.marxists.org/reference/archive/sartre/works/exist/sartre.htm> (дата звернення 17.11.2025).

**EXISTENTIAL DIMENSIONS OF WAR IN CONTEMPORARY
UKRAINIAN POETRY****Danylo Reha**

*Vasyl Stefanyk Carpathian National University;
57 Shevchenko St., Ivano-Frankivsk, 76015, Ukraine;
e-mail: danylo.reha@cnu.edu.ua*

Abstract. *The article is devoted to the analysis of the existential dimensions of war in contemporary Ukrainian poetry, created in the context of the full-scale Russian invasion. The theoretical basis is the concepts of K.*

Jaspers, M. Heidegger, A. Camus and J.-P. Sartre, which allow us to comprehend poetic texts through the prism of limit situations, absurdity, freedom, anxiety and existential rebellion. The study examines works from the anthology “The Word Tempered by War. Volume 1”, which demonstrate a wide spectrum of war experience — from the immediate limitlessness caused by war to internal psychic trauma, from the destruction of human integrity to its sustainable restoration. The analysis showed that the key existential dimensions in war poetry are manifested in the forms of experiencing death, fear and anxiety, in expressions of internal and moral rebellion, in the themes of freedom and choice despite impossible conditions, in the temporal discontinuity of being, in silence as a way of testimony, in the ethical encounter with the Other, in the search for meaning and the possibility of transcendence.

The article demonstrates that modern Ukrainian war poetry acts not only as an artistic response to a historical catastrophe, but also as a form of existential self-awareness and the preservation of human dignity in conditions of radical evil.

Keywords: *modern Ukrainian literature, dimension, existentialism.*

УДК 82.091

DOI: 10.31471/2304-7402-2025-22(81)-231-237

СИМВОЛІКА ТА МЕТАФОРІКА ВІЙНИ В ПОЕЗІЇ ЮРІЯ ІЗДРИКА

Світлана Кобута, Леся Серман

Карпатський національний університет імені Василя Стефаника

76000, м. Івано-Франківськ, вул. Шевченка, 57

email: svitlana.kobuta@cnu.edu.ua, lesia.serman@cnu.edu.ua

В статті визначаються особливості авторського трактування поняття війна в поетичних збірках «Календар любові» (2015), «Після прози» (2022), «Ліниві та ніжні» (2024) Юрія Іздрика. Акцент зроблено на особливостях реалізації метафорики і символіки війни та військової лексики інтимній, філософській і громадянській ліриці автора. Простежується диверсифікація поняття «війна» та зміна його сприйняття залежно від контексту. Зокрема, в інтимній ліриці увага приділяється взаємозв'язку понять «війна» та «кохання», у той час, коли у філософській ліриці на перший план виходить розуміння тези «війна – комічна гра». Окрема увага приділяється актуалізації метафори війни в громадянській ліриці Юрія Іздрика, де, власне, спостерігається різке зменшення вживання лексики та символіки, пов'язаної із військовою тематикою. Натомість, саме в громадянській ліриці з'являється поняття війни як несправедливої та всепоглинаючої сили хаосу. Оскільки до збірок увійшли поезії різних періодів, про діахронічне порівняння та еволюцію метафори війни в поетичній творчості Юрія Іздрика говорити не доводиться.

Ключові слова: *метафора, символ, Юрій Іздрик, поезія, війна, концептуальна метафора, порівняльний підхід, діахронія, громадянська лірика, інтимна лірика.*

Вступ. Проблематика війни у літературній творчості українських письменників посідає одне із центральних місць досить довгий час, що пояснюється непростими історичними обставинами, в яких жило та розвивалося не одне покоління. Сприйняття війни, її метафорики та образність варіювалися залежно від часу, автора чи тематики твору того чи іншого прозаїка чи поета, від піднесено урочистого тону та пієтету у випадку визвольних змагань та опису героїки до відверто зневажливого ставлення та опису мілітаристських дій з позиції болю, втрати чи марної жертви.

У сучасній українській літературі існує багато прозаїків та поетів, котрі вважають своїм обов'язком висвітлювати поточні та історичні по-

дії через призму мистецтва. Більшість із них послуговуються метафорами та символами для створення потужних образів та значущих понять, передачі емоцій чи/та формування історичної пам'яті наступних поколінь. Досить часто у сучасному україномовному художньому дискурсі зустрічаємо поняття «війни» у різних її значеннях, у тому числі як концептуальної метафори. Як зауважували Д.Лакофф та М.Джонсон, концептуальна метафора є передусім ментальним явищем, що дозволяє зрозуміти одну царину за допомогою іншої [5, с.111]. Саме на це визначення опираємося, коли аналізуємо символіку та метафорику поезії сучасних авторів, адже це дає змогу вивести метафору за межі стилістики в царину когнітивістики, а також додає актуальності даній роботі.

Мета та завдання. Метою цієї розвідки є дослідження метафорики та символіки війни у поетичному доробку Юрія Іздрика на матеріалі його поетичних збірок «Календар любові» (2015), «Після прози» (2022), «Ліниві та ніжні» (2024). Варто зауважити, що всі три збірки не є тематичними та не охоплюють творчості автора у хронологічному порядку, тому не завжди доцільно говорити про еволюцію концептуальної метафори війни чи/та особливостей її складників і сприйняття, адже частина творів написана до початку повномасштабної війни Російської Федерації проти України. Деякі вірші Іздрика побачили світ як реакція на Революцію Гідності – року та події, що розвивалися у період з 2014 до 2022 року. Саме тому у висновках уникатимемо прив'язки трактування метафорики та символіки війни до конкретного часового періоду. Основним завданням розвідки є розмежування сфер вживання концептуальної метафори «війни» та її складових понять, а також класифікація та систематизація мілітаристської термінології, що зустрічається на сторінках збірок Юрія Іздрика.

Виклад основного матеріалу. Окреслюючи особливості ідіостилу Юрія Іздрика, варто зауважити, що він належить до когорти поетів, котрі не бояться експериментувати зі словом. Як зазначає В. Олексенко, у своїй поезії Юрій Іздрик послуговується різноманітним стилістичним апаратом, зокрема метафор, антитез, алегорій, порівнянь та епітетів і т.д. Окрім традиційної загальноповиваної лексики, у його віршах зустрічаємо архаїзми, діалектизми [6], новотвори, а також значну кількість запозичень з інших мов, зокрема англійської. Поєднання такої стилістики із авторською пунктуацією та особливостями правопису створюють унікальний ефект, який слугує дійовим тлом для авторської метафорики та символіки.

У збірках «Календар любові» (2015), «Після прози» (2022), «Ліниві та ніжні» (2024) зустрічаємо багато текстів, які опираються на мілітарну лексику, зокрема «війна», «атака», «наступ», «постріл», «кров» і т.д. Втім, її вживання, а відповідно метафорику та символіку, варто розглядати із кількох різних точок зору. Зокрема, в інтимній ліриці Юрія Іздрика

війна – передусім метафора кохання та вічного протистояння між статями, правила якої варто вивчити, щоб вижити чи/та стати щасливими. Зокрема, серед любовних віршів зустрічаються такі назви, як «Окупація», «Атака», «А то», «Любов-війна», «Театр дій», «Постріл», «Сапери», «Січ», «Make love», «Перемир'я» та інші. Всі ці тексти змушують читача задуматися над конкретним аспектом ведення військових дій і самі лише назви покликані витворити певні асоціації. Наприклад, назва «А то» є грою слів і відсилає подумки до гібридної війни, що тривала роками на сході України. Втім, жоден із текстів не апелює до військової термінології у прямому її значенні. Насамперед Іздрик використовує концептаційну метафору війни для опису ліричного героя та природи його стосунків із коханою жінкою. Він починає із узагальнюючого пояснення: *«Війна – не війна а нагода нікого не вбити ця любов – не до смерті а доки вистачить сил...»* [2, с. 376], наголошуючи на тому, що кохання як протистояння – вічне, а обидві сторони знають свої ролі. Він порівнює людей із стратегічними об'єктами, вартими завоювання: *«вони мов фортеці в боях не здобуті/ бо тих що здобув ти в любовній війні...»* [3, с. 37]. В описах жіночих принад також знаходимо відсилання до того, наскільки обеззброєним та слабким почується ліричний герой, коли «протистоїть» кохання: *«снайпер сховався в твоєму волоссі/ в заглибинах тіла твого окопався... значить у мене – жодного шансу/ приціл – у чоло/ контрольний – в потилицю»* [3, с. 100], *«ти береш мене легко в полон/ я без бою вступаю в столицю»* [3, с. 149]. У деяких рядках, теза «кохання - війна», у якій чоловік та жінка перебувають по різні сторони, змінюється. Замість одвічної війни проти коханої людини, де поразка є своєрідною перемогою, існує також бачення «війни як солодкої муки», любові, що потребує жертви, часом навіть фатальної: *«і до «любові» знову римується «кров»* [2, с. 18], *«така тут і така/ така тут війна/ а більшої нам і не треба»* [2, с. 122], *«ранок як хлопчик цілиться / два поцілунки в скроню/ контрольний один – в потилицю»* [2, с. 181], а також любові як зони ризику, де в усіх високі ставки. *«бо мінні поля пролягають під серцем»* [2, с. 300], Окрім війни як протистояння в любові, виділяється іще екзистенціальний вимір війни як руйнівної сили всесвіту, яку можна подолати лише, якщо залишатися разом: *«ми звели свій незримий hi-fi халіфат/ хай воюють з ніким і самі із собою/ той хто ворога знає той все програє/ ми ж немов легіон хоч насправді нас двоє/ в нема ворогів в нас а ми у нас є»* [2, с. 301]. У цьому випадку автор теж послуговується військовою лексикою, але війна радше протиставляється коханням, а не ототожнюється із нею.

Таким чином, в інтимній ліриці Юрій Іздрик пропонує декілька прочитань концептуальної метафори війни. Він не скупиться, використовуючи воєнну лексику, як от – *атака, постріл, снайпер, мінне поле, окупація* та інші, адже у більшості випадків ці слова не мають негативної

конотації у контексті віршів про кохання. Кожне поняття можна розглядати символічно, адже вони апелюють до динаміки стосунків між чоловіком та жінкою, готовності однієї людини відмовлятися від себе заради іншої.

Інший аспект життя, в якому Юрій Іздрик послуговується військовим лексиконом, – філософський. У такій ліриці варто виділити кілька основних концептуальних метафор війни. Переважно мова йде про протистояння. Наприклад, внутрішню екзистенційну війну, яка ведеться між розумом і тілом: *«у серцях – сецесія/ в головах – пустир/ ця війна холодна»* [3, с. 306], *«експерименти з духом і тілом / часто закінчуються війною/ хоч все що кожен із нас хотів би – / бути щасливим і бути собою»* [2, с. 22]. Такого роду тези вказують на подвійне сприйняття світу – як зовнішнього та внутрішнього; і для того, щоб пристосуватися до першого, людина повинна покінчити із конфліктом усередині себе, визначити пріоритети. Інше прочитання передбачає протиставлення тілесного матеріального світу духовному.

Частина філософської лірики базується на протистоянні людини та природи: *«температура падає як збитий льотчик»* [3, с. 27], *«цвіркуни що сюрчать чергами/ грозовиці що б'ють канонадами – / це природи нова стратегія/ і свідоцтво людської зради ... цвіркуни сюкотять кулеметами/ і тримає артобстріл гроза/ ескадрильї птахів-безсмертників/ креслять в небі сигнальні знаки»* [2, с. 128], *«війна престолів/ різкий атмосферний фронт/ і осінь бронхітна і квола»* [2, с. 286]. В цій поезії автор щедро використовує військову лексику, яка не виконує своєї основної залякуючої функції і теж не має негативної конотації. Війна у вимірі «людина – природа» є циклічною, вона відображає зміни, підкреслює силу природних явищ і слабкість звичайної людини, яка часто губиться у калейдоскопі днів. Часто людина просто спостерігає за тим, що відбувається довкола, але не є активним учасником процесу.

Окремої уваги у контексті філософської лірики Юрія Іздрика заслуговує концептуальна метафора «війна – космічна гра», у якій людина бореться із долею та всесвітом, або ж намагається знайти своє місце: *«кажуть бог полюбляє солодке/ кажуть бог полюбляє війни»* [3, с. 105], *«тут кожен м'яч – і всесвіт і галактика / тут кожен матч – війна світів із світлом/ військові марші як щоденна практика/ мене потроху виживають звідси»* [2, с. 266]. У контексті пошуку власного призначення ліричний герой стикається із війною базових понять людської моралі, він має визначитися, на якому боці знаходиться і за що варто боротися: *«нас зосталось на малий загін – / військо бите шашелем і міллю/ нам забракло гідних ворогів/ а життя без цілі – недоцільне»* [3, с. 103], *«кривда завжди ходить одна/ хоч імена мінає rado –/ а то Чума а то Війна / а то Образа або Зрада»* [2, с. 100], *«а довкола бізнес і війни/ але ми в крейдяному колі»* [2, с. 154]. Власне, саме у філософській ліриці

з'являється розуміння «війни як гри із невідомими правилами», «війни як життя», у якому кожен обирає цінності.

Таким чином у філософській ліриці концептуальна метафора війни є багатовимірною. Вона передусім визначає місце людини у навколишньому світі, природньому і реальному, а також умовному та метафізичному.

Третьою сферою вживання Юрієм Іздриком військової лексики та метафорики є поезія, пов'язана власне з війною чи її наслідками. На відміну від інтимної чи філософської лірики, метафорика війни у громадянській ліриці майже позбавлена символізму, навпаки, саме частина нейтральної лексики вживається у подвійному значенні, відсилаючи читача до українських реалій *«не питаючи хто ти і що ти / оптику перенаводять на схід/ світло зі сходу / зникло у водах / громовідводом/ вистрелив схід»* [3, с. 328], *«на сході – содом і на заході – ступор»* [3, с. 8]. Вживання військової термінології зведене до мінімуму, бо саме у цій поезії війна повертає собі звичне негативне звучання.

Окремої уваги заслуговує вживання метафоричного порівняння війни із вінігретом та пекельною кухнею у вірші «That is the question»: *«на сніданок щодня – вінігрет із ницості й святості / на вечерю – реєстри убитих і зниклих безвісти»* [2, с. 24] із акцентуванням марності та жорстокості війни, грою слів у виразі «рубає капусту» і введенням образу «шеф-кухаря», який *«не вміє нічого крім вінігрету»* [2, с. 24]. Подібні акценти звучать із інших віршів автора: *«коли солодко гинуть солдати/ в м'ясорізці чергової битв»* [3, с. 130], *«війна – вдова/ минуле – її медалі/ ми – 121, 122, 123.../ і далі»* [2, с. 27], *«це криваве м'ясо і гній – / все піде на потраву історикам»* [2, с. 33]. Саме завдяки такій ліриці отримуємо метафори «війна – марні втрати», «війна – жорстокість», «війна – біль». Спектр емоцій ліричного героя змінюється від суму й горя до гіркого розчарування, насмішки та досади. Автор описує одну війну реальну, із страшними наслідками, війну за виживання нації, збереження людської гідності та права на ідентичність, а з іншого боку, звертає увагу на світову несправедливість. На його думку, ця війна не мала б ніколи початися, а ми є її жертвами у всіх значеннях цього слова.

Окремо можна виділити символіку та метафорику горя та втрат *«мама-земля розкриває черево/ мама-влада розгортає обійми/ хлопців війна забирає чергами»* [2, с. 401] і готовності стати на захист того, у що віриш *«засинаєш чутливо неначе на чатах/ прокидаєшся рвучко готовий до бою/ тут на осінь у кожному визрів солдат/ осінь в серці тут кожен носить з собою»* [2, с. 407].

Висновки. У поезії Юрія Іздрика поняття війни відіграє роль передусім структурної концептуальної метафори, яка передає одне поняття за допомогою іншого [5, с. 112]. Аналіз поезії автора дозволяє поділи вживання мілітарної лексики та символіки і метафорики війни на три

окремих категорій: філософську, любовну та власне військову. Зокрема в інтимній ліриці «війна» та уся її атрибутика символізує одвічне протистояння чоловіка і жінки в стосунках, а опис «бойових дій» дає можливість зрозуміти хто у грі в кохання переможець і переможений. В інтимній ліриці мілітаристська лексика до певної межі грайлива і слугує метафоричним та символічним засобом висловлення найглибших емоцій. Саме в інтимній ліриці Юрій Іздрик найчастіше звертається до «військової» термінології, щоб провести паралель із абсолютно іншою сферою людського життя та сприйняття.

У філософській ліриці зустрічаємо поняття «війни» як космічної гри, у якій ліричних герой намагається зрозуміти правила та знайти своє місце. Саме в такій поезії бачимо інше трактування «війни» – протиставлення розуму та емоцій, які традиційно відіграють вирішальну роль у нашій поведінці та допомагають зробити вибір на життєвих роздоріжжях. Символіка та термінологія війни у цій категорії не мають нічого спільного із грою у сенсі грайливості (на відміну від інтимної лірики автора). Ба більше, Юрій Іздрик часто висловлює гнів, нерозуміння та збентеження, адже така «війна» не має чітких та загальновідомих правил, а люди часто стають її несвідомими жертвами.

Власне у військовій ліриці Юрія Іздрика бачимо найменше вживання концептуальної метафори війни у її прямому значенні та інших пов'язаних із нею понять. Читач починає зустрічати розуміння війни як хаосу і нищівної сили, часто незрозумілої та несправедливої, яка викликає не лише сум і тугу за втраченими життями, а й обурення та праведний гнів, адже, на думку ліричного героя, війна є покаранням за щось, у чому ми не винні.

Варто звернути увагу на те, що власне військова лексика частіше звучить у філософській та інтимній ліриці як символи, метафори та порівняння, тоді як у тематиці (правдиво військовій) автор послуговується відсилауузми на інші професії та символіку жорстокості, гри та крові.

Література

1. Васьків М. Ненормативна лексика в текстах сучасної мілітарної літератури // [Електронний ресурс] Режим доступу: https://www.researchgate.net/publication/393329150_NENORMATIVNA_LEKSIKA_V_TEKSTAH_SUCASNOI_UKRAINSKOI_MILITARNOI_LITERATURI

2. Іздрик Юрій. Календар любові. Видавництво Старого Лева, 2025.- 431 с.

3. Іздрик Юрій. Ліниві і ніжні. Вибрані вірші. К.: А-БА-БА-ГА-ЛА-МА-ГА, 2024, вид.10-ге. – 384 с.

4. Іздрик Юрій. Після прози. Чернівці: Видавець Померанцев Святослав, 2022. – 232 с.

5. Ницполь В., Кобута С. Conceptual metaphor of Russian-Ukrainian war in American media discourse. Науковий вісник Міжнародного гуманітарного університету. Сер. Філологія, № 56. 2022. - С.111-114

6. Олексенко В.П. Особливості ідіостилю Юрія Іздрика: лексико-семантичний аспект // [Електронний ресурс] Режим доступу: https://www.researchgate.net/publication/396313846_PECULIARITIES_OF_YURIY_IZDRYK%27S_IDIOSTYLE_THE_LEXICO-SEMANTIC_ASPECT

SYMBOLISM AND METAPHORICS OF WAR IN THE POETRY OF YURI IZDRYK

Svitlana Kobuta, Lesya Serman

Vasyl Stefanyk Carpathian National University

57 Shevchenko St., Ivano-Frankivsk

email: svitlana.kobuta@cnu.edu.ua, lesia.serman@cnu.edu.ua

The article determines peculiarities of the author's perception of the concept of war in the poetry collections "Calendar of Love" (2015), "After Prose" (2022), "Lazy and Tender" (2024) by Yuriy Izdryk. The paper studies the way the metaphors and symbols of war and military vocabulary are implemented in the intimate, philosophical, and civic lyrics of the author. It traces both the diversification of the concept of "war" and the change in its perception depending on the context. In particular, in the frameworks of the intimate lyrics the relationship between the concepts of "war" and "love" come into focus, while in philosophical lyrics the understanding of the thesis "war is a cosmic game" comes to the fore. The paper pays special attention to the way the metaphor of war plays out in the civil lyrics of Yuriy Izdryk, where, in fact, there is a sharp decrease in the use of vocabulary and symbolism related to military themes. Instead, it is in civil lyrics where there appears the concept of war as an unjust and all-consuming force of chaos. Since the collections include poetry from different periods, one cannot talk about the diachronic comparison and evolution of the metaphor of war in the poetic work of Yuriy Izdryk.

Keywords : metaphor, symbol, Yuriy Izdryk, poetry, war, conceptual metaphor, comparative approach, diachrony, civic lyrics, intimate lyrics.

ХУДОЖНІ РЕМІНІСЦЕНЦІЇ В КНИЗІ АРТУРА ДРОНЯ «ГЕМІНГВЕЙ НІЧОГО НЕ ЗНАЄ»

Наталія Вівчарик, Христина Боровська

Карпатський національний університет імені Василя Стефаника;

76000, м. Івано-Франківськ, вул. Шевченка, 57;

e-mail: vivcharik@ukr.net

У статті досліджено художні ремінісценції в книзі сучасного українського письменника А. Дроня «Гемінгвей нічого не знає». Проілюстровано, що назва збірки, а також заголовки оповідань та есеїв символічні, містять як прямі, так і опосередковані паралелі, зокрема з творами світової літератури, а також біблійні перегуки. Відтак створюється контекст, який допомагає підкреслити причини виникнення та жорстокість сучасної війни. Реалістичність опису подій, прототипи героїв, діалогічність викладу вказують на потребу автора художньо осмислити і оприятити власний досвід, отриманий на війні, зафіксувати факти, свідчення як військових, так і цивільних осіб. Імена-позивні, промовисті заголовки, символічні деталі містять приховані смисли і сприяють розширенню проблематики.

Ідейно-художній аналіз малої прози зі збірки А. Дроня «Гемінгвей нічого не знає» ілюструє, що письменник прагне відобразити трагедію війни через зображення життя як конкретної людини, так і глобальних змін, викликаних цими трагічними подіями. Через промовисту назву збірки, творів, які до неї увійшли, автор спонукає читачів до роздумів про суспільно-політичні передумови виникнення воєнних конфліктів, торкається проблеми героїзму і втрати, збереження національної пам'яті про тих українців, які змінили хід історії, чинячи спротив тоталітаризму, відстоюючи демократичні принципи.

Ключові слова: *сучасна українська література, ремінісценції, проблематика, тема, автор, образ, війна, герой, символ, деталь.*

Постановка проблеми, аналіз досліджень. Воєнні події, пов'язані з насильством, втратами, боротьбою за виживання, потребують не тільки документальної фіксації, а й художнього осмислення, бо в такий спосіб допомагають авторам і читачам пережити травматичний досвід.

В українській літературній традиції тема війни має глибоке коріння, адже сягає ще літописних часів і проходить крізь усі періоди аж до сучасності. Мілітарна тематика в літературі найчастіше ставала реакцією

на конкретні події та виклики. Саме так з'явилися твори про Першу світову війну (Т. Бордуляк, С. Васильченко, О. Маковей, В. Стефаник, О. Турянський, Марко Черемшина), про національно-визвольні змагання (О. Бабій, Р. Купчинський, Ю. Липа, Ю. Шкрумеляк), події Другої світової війни (О. Гончар, А. Дімаров, О. Довженко), а зараз – про російсько-українську війну (О. Деркачова, А. Дронь, С. Жадан, О. Забужко, М. Кривцов, А. Любка, О. Слоньовська, Б. Томенчук, А. Чех, Я. Черногуз та ін.). Кожен із авторів не лише віднайшов свою особливу модель художнього зображення воєнних подій, а й переосмислив певні історичні моменти, зберіг і передав їх як пам'ять для наступних поколінь читачів та авторів. Воєнні проблеми, породжені ними конфлікти не тільки лягають в основу художніх творів, але й викликали різноаспектні наукові дискусії.

До осмислення феномену пам'яті в контексті історичних подій, зокрема воєнної тематики в доробку українських письменників, звернувся С. Хороб, який у 2022 році упорядкував антологію української прози про події Першої світової війни «...Бо війна війною...» та написав розлогу передмову до цього видання [11]. У збірнику праць Міжнародної наукової конференції «Війна і література» (27-28 квітня 2023 р.; відповідальний редактор – В. Поліщук) висвітлено найрізноманітніші аспекти мілітарної тематики в українській літературі. Протягом останнього десятиліття з'явилося чимало досліджень (О. Бондарева, Н. Герасименко, Л. Горболіс, Т. Гундорова, Я. Поліщук, О. Пухонська, М. Рябченко, О. Шелюх та ін.), присвячених темі війни в творчості сучасних авторів. Художні тексти, написані українськими письменниками, перебувають у діалозі з попередньою традицією, але водночас формують нові естетичні й жанрові підходи.

Книжка А. Дроня «Гемінгвей нічого не знає» тільки нещодавно побачила світ, але короткі огляди, інтерв'ю, інформація про презентації, читачькі відгуки, вказують на зростання популярності цього письменника та потребу розгорнутого наукового аналізу його творчості, що й зумовлює **актуальність** нашої розвідки.

Мета нашої статті – проаналізувати художні ремінісценції та символічність образів у книзі А. Дроня «Гемінгвей нічого не знає».

Об'єкт дослідження – збірка малої прози «Гемінгвей нічого не знає».

Предмет дослідження – ідейно-художні особливості творів А. Дроня, які ввійшли до книги.

Щоб реалізувати поставлену мету, нами визначено такі **завдання**: проаналізувати ідейно-тематичний зріз книги, жанрову специфіку творів, поетику заголовків, засоби характеротворення.

Для досягнення мети застосовано такі **методи** дослідження, як історико-літературний (використано з метою охарактеризування дослід-

ницького контексту); герменевтичний (за його допомогою проаналізовано художні твори, здійснено їх ідейно-тематичний та стильовий аналіз); частково біографічний (ілюструємо як сучасні виклики, життєві перипетії впливають на творчість автора), елементи аналізу та синтезу (використано з метою опрацювання теоретичних, історико-літературних та літературно-критичних видань).

Виклад основного матеріалу. Як зазначає Л. Горболіс, воєнні тексти формують не лише естетичний досвід, а й певну світоглядну єдність у суспільстві, адже від «початку війни на сході нашої держави український читач змінився, як, власне, й автор, який продовжує бути активним учасником різноманітних процесів в Україні. Вступаючи в діалог із читачем, сучасний автор має спільні з ним погляди, наприклад, щодо агресії Росії [3, с. 126]. Сучасна воєнна проза поєднує документальність із художністю. Важливо, що література тут виступає не лише як мистецтво, а й як спосіб спільного переживання війни. Так з'явилися антології «Війна 2022: щоденники, есеї, поезія», «Мотанка» (репрезентує жіночий досвід проживання війни), «Діалоги про війну», а також письменники поширюють власні твори або їх уривки у соцмережах, зокрема на особистих сторінках. Р. Харчук слушно зауважила, що правдиво про війну можуть написати тільки її учасники, і так буде «чесніше і природніше» [10].

Митці, які осмислюють воєнні події, використовують найрізноманітніші способи спілкування, щоб «ословити» власні почуття і знайти свого реципієнта. В. Смолянук вказує, що «мілітарна (воєнна) культура, будучи елементом загальносуспільної культури (її субкультурою), являє собою сукупність елементів суспільної свідомості та духовного життя, які пов'язані з воєнно-політичними, воєнно-економічними, воєнно-соціальними та ін. процесами» [9, с. 89]. Сучасна українська література про війну характеризується реалістичністю зображення, документальністю, психологізмом, а також інтертекстуальністю. Звернення до інших літературних текстів, алюзій та ремінісценцій розширює горизонт прочитання. У збірці малої прози А. Дроня «Гемінгвей нічого не знає» простежуються ремінісценції з відомим автором, який теж описав воєнні події. Заголовок набуває особливого значення ще й тому, що письменник виходить за межі українського досвіду, активізуючи загальнолюдський контекст, проводячи паралелі між різними історичними періодами, котрі пов'язані з воєнними подіями, проте різняться способом ведення війни. У ХХІ столітті з'явилися нові технології і відкриття, які змінили тактику ведення бою. Ремінісценції спрацьовують не лише як художній прийом для розширення контексту, творення нових сенсів, але й актуалізують біографічні аспекти. А. Дронь один із тих, хто пішов на війну добровольцем, тому письменник описує пережиті події. Автор згадує своїх побратимів, їх долі, а також пише про тих, кого зустрів.

М. Рябченко пропонує використовувати таку дефініцію, як «комбатантська проза» (франц. *combattant* – воїн) щодо текстів, які пишуть автори, перебуваючи на фронті, місцях бойових дій, несучи службу (воюють або перебувають у військовому резерві) [7, с. 63].

А. Дронь доволі молодий (йому 25 років), проте його біографія вже стала своєрідним втіленням патріотизму і героїзму тих, котрі, не маючи військової освіти, з власної волі пішли захищати Україну. Артур здобув фах журналіста в Львівському національному університеті ім. Івана Франка, добровільно вступив до лав 125-ї окремої бригади територіальної оборони ЗСУ, воював як піхотинець на одному із найскладніших напрямків. Більшість таких добровольців залишаються невідомими, хоча щодня дивляться в очі смерті. Книга «Гемінгвей нічого не знає» А. Дроня відкрила читачам безпосередній досвід автора, його «проживання» найважчих випробувань. Письменник не вигадує сюжетів і не намагається створити художній образ «ззовні»; натомість його тексти іноді нагадують сеанси психотерапії, що мають допомогти зрозуміти власні дії, осмислити травматичної події: «Ти розказуєш одну і ту саму історію в деталях знов і знов, постійно згадуєш щось, додаєш. Воно стрьомно, але так мозок опрацьовує спогади. Переносить їх із травматичної пам'яті в біографічну. Тоді вони менше мучать» (Кеша, побратим) [4, с. 5]. Уже ця цитата вказує на автобіографічні аспекти. А особисті переживання автора і героїв передано через такі основні художні засоби, як повтори або свідоме повернення до тих самих подій, героїв (і це не про неусвідомлюване накопичення чи тавтологію, а про рису стилю, особливість оповіді), уривчастість, фрагментарність, потік свідомості, що властиво загалом для «комбатантської прози».

У своїй книзі А. Дронь часто цитує людей, які вплинули на його формування як сильної особистості. Ці спогади репрезентують критичні моменти і ті переживання, які стали викликом для нього і його побратимів. Одним із прикладів цього служить введення у текст діалогу, що нагадує запитання психотерапевта, який, як можна здогадатися, діагностує психологічний стан, а також імпліцитно наштовхує на філософські висновки читачів: «Чим ця історія відрізняється від попередньої? У цьому ключ» [4, с. 5]. У такий спосіб розповідь про війну – це не просто спогад чи художній текст, а шлях до особистого зцілення після пережитих подій.

Цінність такого письма підкреслюють і літературознавці. Наприклад, В. Єшкілев наголошує: «Письменник стосовно війни є чимось вторинним, тобто спочатку ця людина буде солдатом, воїном, а за деякий час стане письменником» [5]. Схожої думки дотримувався і Г. Белль, німецький письменник та ветеран Другої світової війни. У своїх есеях він писав про «право письменника на фронтову правду», адже література може показувати війну не як т. з. героїчний міф, а як досвід руйнування

людини й світу [див. 13]. Цей підхід суголосний із сучасною українською воєнною прозою. Цінність такого художнього тексту полягає не у формальному факті участі письменника у воєнних подіях, а в тому, що він прожив цей досвід і зумів його втілити в літературному творі.

Н. Герасименко вважає, що серед художніх текстів, які розповідають про воєнні події, можна виокремити «високу», «масову» і «межову» літературу. На думку дослідниці, для «високої літератури» характерним є те, що дія «відбувається переважно в ментальній площині: здебільшого йдеться про те, як під впливом історичних переламних подій (війни) у людей відбувається переоцінка суспільних і внутрішніх цінностей, запускаються процеси само- та національної ідентифікації» [2, с. 46]. Назва книги А. Дроня «Гемінгвей нічого не знає» вказує на активний діалог із класичною літературою про війну, відкриваючи для українського читача новий рівень прочитання, зважаючи на виразні ремінісценції. Літературознавці (Т. Денисова, Р. Довганчина, Е. Некряч, Н. Тимків, М. Фока) вказують, що для ідіостилію Е. Гемінгвея характерним є використання «принципу айсберга» (письменник сам вжив цей вислів), адже найважливіша частина тексту може залишитися «недомовленою», проте легко прочитуватися поміж рядками. Це характерно і для прози А. Дроня, адже читач має зрозуміти контекст, провести паралелі, заглибитися в підтекст. За Ю. Крістєвою, «текст не є замкненою у собі розповіддю, він перебуває у комунікативному зв'язку з іншими текстами (зв'язок за моделлю текст/контекст)» [цит. за 8, с. 260].

Із назви збірки А. Дроня «Гемінгвей нічого не знає» відразу прочитується воєнна проблематика, яка сягає минулого століття і вписує сучасний український досвід у широкий історичний і культурний діалог, але водночас відходить від «канонізованого» західного «образу війни». Читач відчуває уявну полеміку українського автора з класиком світової літератури Е. Гемінгвеем, чий твори про війну сформували певні уявлення про неї, фронтовий досвід [див. 10]. Обох письменників пов'язує те, що вони пішли на війну добровольцями, їх художні тексти викристалізувалися саме з пережитих трагічних подій: це не абстрактні бої, а конкретні історії втрат. Письменники вказують на незворотність змін у внутрішньому світі людини, її емоційних реакціях і переживаннях. Наприклад, у збірці малої прози «Переможець не отримує нічого» Е. Гемінгвея наявні епізоди, де смерть і каліцтво стають буденністю, а ставлення до них уже не таке, як на початку війни.

А. Дронь у назві книги використовує пряму вказівку на Е. Гемінгвея, але водночас наголошує, що письменник, який не жив у ХХІ столітті, нічого не знає і вже не довідається про сучасну війну, як й інші класики світової літератури. Український письменник-доброволець вказує, що світ ще не бачив такої жорстокості, як зараз. Тому стиль викладу подій часто уривчастий, адже автор, зосереджений на миттєвос-

тях, у яких багато болю й страху, що передає природу травматичного досвіду.

Водночас А. Дронь окреслює політичні виміри, чітко маркує простір: окупант-агресор, який чинить насильство, воїн-герой, який став на захист рідної землі. Письменник озвучує національні та особисті пріоритети, за які воює разом із побратимами. Війна і фронт описані як щоденна реальність: тут налагоджують побут, але не контролюють події; треба вижити поміж прильотами, наперекір ворогу і природнім умовам. Постійна загроза, небезпека смерті, втрати, жорстокість спонукають писати про те, «що таке війна для мене як особистості?», «що таке війна для моєї нації?».

А. Дронь чітко називає агресора і причини війни: «Це зробили люди. Їх десь 143 мільйони. росіяни. Це вони зробили вибір знищувати українців. Перетнули кордони України військовою технікою. Вбивають наших людей, руйнують наші будинки. Всі війни починають і ведуть люди. Цю війну – росіяни» [4, с. 17–18]. Письменник вказує, що є країна-агресор, а її громадяни – ті, хто веде або фінансує цю війну, тому вони всі несуть відповідальність за ці події, за смерть, адже вбивають невинних. Українці рятують простір рідного Дому, власну ідентичність, тому ця війна як священна. Не випадково в книзі А. Дроня з'являється образ Бога, який невидимо поряд з кожним воїном як побратим, лікар або волонтер. Війна передбачає готовність пожертвувати собою заради інших, а пролита кров набуває сакрального значення: «Коли температура -20 °С, і кожного дня когось вбивають, але хворі й перемучені солдати обирають не відмовлятися від наказу, а знову й знову залазити в окопи, мерзнути і пильнувати ворога – це така Служба Божа, якої не зустріти в жодному храмі» [4, с. 19]. Християнські рефлексії звучать як сповідь, а відомі євангельські істини – то вже не просто теорія, а щоденна практика.

Не випадково один з есеїв називається «Господь Окопний». Початок твору нагадує полеміку з відомим письменником Еріхом Марією Ремарком, який припустив, що в окопах на фронті немає атеїстів: «Така відома фраза, а насправді – суцільна дурниця. Свого улюбленого атеїста я зустрів саме в окопах» [4, с. 13]. А. Дронь демонструє конкретний приклад із воєнних буднів, розповідаючи історію побратима на позивний Турист, який заявляв, що повірить у Бога лише на межі життя і смерті, якщо матиме можливість Його побачити. Згодом Турист отримав важке поранення і тривалий час залишався в окопі, звідки бійця довго не могли визволити через щільний вогонь ворога. Проте побратими не покинули його, ризикували власним життям, щоб врятувати. Туриста евакуювали, і він вижив, але цей порятунок так і не став для чоловіка свідченням існування Бога. Відсутність реального і видимого образу Всевишнього до-

зволюла йому залишатися атеїстом. На думку автора, Турист так і не зрозумів, що Бог часто приходить в образі звичайних людей:

- «Щось розглядав там, – питаю, – на межі життя і смерті?
- Та, – каже Турист, – всьо, як я говорив. Не побачив жодного Бога, то вже, певне, так ніколи і не повірю.

Оце і все, що треба знати про питання віри і невіри» [4, с. 14].

А. Дронь вказує, що для нього порятунок побратима був чітким проявом Божої присутності. У такий спосіб письменник показав різницю в світогляді віруючої та невіруючої людини: одна й та ж ситуація стає доказом протилежних позицій, довкола яких на фронті не дискутують. У такий спосіб літературні ремінісценції з Еріхом Марією Ремарком виходить за межі окремої події, а набувають філософського характеру.

А. Дронь вказує, що неодноразово чув риторичні запитання: «Як Бог міг допустити таке?»; «Де Бог, коли люди гинуть?». Ці питання асоціативно перегукуються з відомим висловлюванням Ф. Ніцше, що «бог помер», тому більше не існує моральних Абсолютів. А. Дронь вважає, що це надто спрощений погляд на життєві виклики. На думку письменника, Бог ніколи не залишається осторонь, він у кожному воїні, у поранених, у вбитих, у полонених, він «наш Окопний Господь», «...до якого ми маємо стільки претензій і запитань. Із нами обстріляний, з нами втомлений» [4, с. 19]. Війна дозволяє пізнати Бога через ближнього. У такий спосіб з'являються біблійні ремінісценції. Р. Харчук зауважила, що не випадково позивний в А. Дроня – Давид, бо це промовистий «натяк на царя Давида, який поборов Голіафа і об'єднав Ізраїль довкола Єрусалима» [10].

Висновки. У збірці малої прози «Гемінгвей нічого не знає» А. Дронь не лише відтворює власний воєнний досвід, а й вдається до ремінісценцій, художньо дискутуючи з відомими авторами. Він веде уявний діалог із всесвітньовідомими письменниками (Е. Гемінгвеем та Ремарком), які писали про війну, проте не уявляли, якими жорстокими будуть війни у XXI столітті. Героїзм українців, які борються, щоб не втратити власну ідентичність, воюють із великою армією, залишиться загадкою для багатьох народів, і «Гемінгвей нічого не знає» про те, як українцям вдалося вистояти. А. Дронь демонструє, що основне призначення творів на воєнну тематику це спільне проживання травматичного досвіду, який закарбувався в пам'яті автора і читачів.

Письменник не просто описує війну, а вкотре переживає важкі моменти: рятує побратимів, відчуває холод, страх, переживає втрати. Але це все дозволяє йому вести полеміку і впевнено відповідати на запитання, де в ці моменти перебуває Всевишній. У творах А. Дроня Бог є тим, хто ніколи не покидає людину, бо він не абстрактна ідея, а побратим, медик, а також сила духу в поранених, що вказує на біблійні ремінісценції. Війна, безперечно, є проявом жорстокості, зла, заздрості, зажерливо-

сті, проте відкриває простір свободи і вибору для тих, хто боронить Батьківщину. Свідчення письменника, його досвід безпосередньо поєднуються з досвідом читачів, а художній діалог розширюється через ремінісценції, пов'язані з критичним переосмисленням канонів. Усе це формує змінені парадигми сприйняття війни: тепер читач отримує не романтизований або ідеологізований образ бойових дій, а живий, конкретний досвід, де героїзм і трагізм, віра і сумнів, виживання і смерть співіснують у нових жорстоких вимірах війни. А література як вид мистецтва фіксує і художньо переосмислює воєнні події, намагаючись трансформувати травматичний досвід у культурний.

Література

1. Брославська Л. Індивідуалізація концепту ВІЙНА в ідіодискурсі Ернеста Хемінгуея. *Вісник Харківського національного університету імені В. Н. Каразіна. Серія : Іноземна філологія. Методика викладання іноземних мов.* 2017. Вип. 85. С. 65–71. URL: <https://periodicals.karazin.ua/foreignphilology/article/view/9476/8999>
2. Герасименко Н. Сучасна воєнна проза: жанрово-стильова типологія. *Слово і час.* 2023. №3 (729). С. 35–49. URL: <https://lnk.ua/x4LXr004n>
3. Горболіс Л. Читання як самозбереження реципієнта. *Науковий вісник Міжнародного гуманітарного університету. Серія: Філологічна.* 2016. № 24. Том 1. С. 126–129. URL: <https://lnk.ua/xVm8vpbev>
4. Дронь А. Гемінгвей нічого не знає [Текст] : коротка проза. Львів: Видавництво Старого Лева, 2025. 168 с.
5. Єшкілев В. З війни на Донбасі почнеться біографія не одного письменника. *У фокусі.* 17.09.2014. URL: <http://www.dw.com/uk/a-17927985>
6. Поліщук Я. Реактивність літератури. Київ : Академвидав, 2016. 192 с.
7. Рябченко М. Комбатантська проза в сучасній українській літературі: жанрові та художні особливості. *Слово і час.* 2019. № 6. С. 62–74.
8. Сараєва О. Теорія наративу Юлії Крістєвої. *Культурологічний альманах.* 2024. № 2. С. 259–263. URL: <https://lnk.ua/b4A3W65VQ>
9. Смолянук В. Мілітарна культура українського суспільства: історія і сучасність. *Історико-політичні студії.* 2015. № 2. С. 88-97. URL: <https://ir.kneu.edu.ua/server/api/core/bitstreams/3ca15bd2-5ece-4372-9b0c-9cf71005bdf9/content>
10. Харчук Р. Про що мовчить Гемінгвей? *Збруч: електронний журнал.* 19.09.2025. URL: <https://zbruc.eu/node/122447>
11. Хороб С. Художнє слово, обпалене війною: українська антимілітарна проза про Першу світову війну. ...*Бо війна війною...* Спроба антології української прози про події Першої світової війни / упорядн. та

авт. передм. і прим. Степан Хороб. Івано-Франківськ : Місто НВ, 2022. С. 5-7.

12. Шелюх О. Особливості сучасної літератури про російсько-українську війну. *Baltija Publishing*. 2023. С. 812–817. URL: <https://lnk.ua/be8AB1kV5>

13. Шутяк Л. Війна очима письменника Генріха Белля. *Національна спілка письменників України: електронний журнал*. 08.12.2022. URL: <https://nspu.com.ua/novini/vijna-ochima-pismennika-genriha-bellya/>

ARTISTIC REMINISCENCES IN ARTUR DRON'S BOOK "HEMINGWAY KNOWS NOTHING"

Nataliia Vivcharyk, Khrystyna Borovska

Vasyl Stefanyk Carpathian National University;

76015, Ivano-Frankivsk, Shevchenko St., 57

e-mail: vivcharik@ukr.net

The article explores artistic reminiscences in the book "Hemingway Knows Nothing" by contemporary Ukrainian writer Artur Dron. It demonstrates that the title of the collection, as well as the titles of the short stories and essays within it, are symbolic and contain both direct and indirect parallels — in particular, with works of world literature, as well as biblical allusions. As a result, a context is created that helps emphasize the causes and brutality of the modern war.

The realistic portrayal of events, the prototypes of the characters, and the dialogic nature of the narration point to the author's need to artistically comprehend and reveal his own experience gained during the war, to record facts and testimonies from both military personnel and civilians. The use of code names, meaningful titles, and symbolic details contains hidden meanings and contributes to the expansion of the thematic scope.

The ideological and artistic analysis of the short prose from A. Dron's collection "Hemingway Knows Nothing" illustrates that the writer seeks to depict the tragedy of war through the portrayal of both individual human lives and the global transformations caused by these tragic events. Through the expressive title of the collection and its constituent works, the author encourages readers to reflect on the socio-political preconditions of military conflicts, addressing issues of heroism and loss, and the preservation of national memory about those Ukrainians who changed the course of history by resisting totalitarianism and defending democratic principles.

Keywords: *modern Ukrainian literature, reminiscences, issues, theme, author, image, war, character, symbol, detail.*

УДК 821.161.2-1:355.292]:808.1-044.923

DOI: 10.31471/2304-7402-2025-22(81)-247-255

СТВОРЕННЯ ХУДОЖНЬОГО ОБРАЗУ У ПОЕЗІЇ ВЕТЕРАНІВ РОСІЙСЬКО-УКРАЇНСЬКОЇ ВІЙНИ: ПРИЙОМ ДЕСТРУКЦІЇ

Михайло Сеньків

Карпатський національний університет ім. Василя Стефаника

76000, м. Івано-Франківськ, вул. Шевченка, 57

e-mail: mykhailo.senkiv.25@cnu.edu.ua

ЗВО «Університет Короля Данила»

76018, Івано-Франківськ, вулиця Євгена Коновальця, 35

e-mail: mykhaylo.senkiv@ukd.edu.ua

Стаття присвячена осмисленню феномену української поезії, що постала в умовах повномасштабної війни Росії проти України. Автор акцентує на появі кількох сотень видань, пов'язаних із темою війни. У цій множині особливе місце посідає поезія як форма найшвидшої та найемоційнішої рефлексії на драматичні події. Поезія в час війни постає як простір колективного досвіду, місце збереження болю, пам'яті, стоїчної витримки та духовного спротиву.

Увага дослідження зосереджена на особливому пласті воєнної поезії – творах ветеранів та військовослужбовців, які не лише були свідками, але й активними учасниками бойових дій. Їхні тексти вирізняються високим рівнем експресії, оголеністю емоцій, чесністю та відсутністю художнього пафосу. Такі поети переносять у вірші власні тілесні, психологічні та моральні травми, створюючи нову етику письма, в якій справжність, документальність і внутрішня правда стають ключовими критеріями.

Розглядаються твори таких авторів, як Максим Кривцов, Ігор Мітров, Ярина Черногуз, Павло Коробчук, Сергій Рубнікович, тексти яких порушують болісні теми втрат, смерті, посттравматичних переживань, знецінення тилом бойового досвіду.

Ключові слова: *поезія, автори-ветерани, деструкція, голос травми, художній прийом.*

Постановка проблеми. Повномасштабне вторгнення Росії на територію України серед іншого спричинило сплеск літератури як авторських творчих рефлексій на події. За деякими оцінками, у перші два роки війни (2022-2023) з'явилося близько 300 видань, присвячених даній темі [1]. У цьому масиві можемо говорити про різні стилі та жанри творів, у тому числі про вихід на чільні позиції таких нетипових для мирних часів літературного репортажу, щоденника, есею-сповіді. Але якщо роз-

глядати усю літературу, в тому числі ту, що з'являється також на сторінках часописів й у віртуальній реальності соціальних мереж, то інтуїтивно відчувається перевага віршованих форм та жанрів. Серед них виділяються твори, написані поетами, що досвідчили важкі часи воєнних загроз та трагедій через участь в Силах оборони України.

Теоретичною основою розвідки стали дослідження Ярослава Поліщука «ARS MASACRAE, або Про те, чи є поезія на війні», «Реактивність літератури», Тараса Пастуха «До нового канону української поезії». Вони належать до перших спроб осмислити феномен віршованого слова, яке народжується у часи воєнного випробування. Використано також роздуми митців Артема Чеха, Катерини Калитко, Галини Крук, Сергія Жадана, які становлять літературознавчий інтерес для пошуку поетичних кодів герменевтичного аналізу творів. **Метою** дослідження є виявити особливості поетичного голосу авторів, котрі безпосередньо пережили досвід війни.

Об'єкт дослідження – вірші авторів-ветеранів російсько-української війни.

Предмет дослідження – особливі художні прийоми створення образності у ветеранських поезіях.

Звідси можемо окреслити першочергові завдання роботи: розглянути поетичні твори авторів-ветеранів; проаналізувати прийоми образотворення, які сфокусовані довкола художнього руйнування світу.

Для досягнення мети використано такі методи дослідження, як герменевтичний, семантичний, метод інтерпретаційного аналізу і синтезу.

Новизна дослідження полягає у спробі вперше окреслити аналіз поетичного світу авторів-ветеранів Максима Кривцова, Ігоря Мітрова, Ярини Черногуз, Павла Коробчука, Сергія Рубніковича через розгляд особливостей його образотворення та використаних художніх прийомів.

Виклад основного матеріалу. Що таке поезія у час війни? Насамперед, це – швидкий творчий відгук на все жаске та трагічне, з одного боку, і стоїчне та мужнє, з іншого боку, що вихоплюється назовні у часи лихоліття та подвигів. Ігор Калинець наголошував на тематичній підоснові віршів, що вони «мають віддзеркалювати час, у який творяться» [15]. І при цьому поезія покликана створювати неповторну метафорику, глибокі образи, ритміку звуків та ідей, а поза цими формальними конструктами проростає також дещо інше: глибше і присутніше. Поетка Ія Ківа назвала цей пласт віршів епохи сучасних викликів та тривог простором спільного, «де ми обмінюємося емоціями та проживанням війни як загрожена спільнота» [12]. Тут напрошується долучити Шевченкове пояснення цієї нашої спільноти – мертвих, і живих, і ненароджених – щоб вивершити крайню важливість та роль поезії у час війни не лише об'єднувати та надихати на змагання за наше політичне майбутнє, національну пам'ять та ідентичність, але й творити певний захист та оберіг.

Серед віршів на воєнну тематику дещо осібно знаходяться твори ветеранів-комбатантів. Можемо говорити про декілька причин такої окремішності. Однією з них є вміння авторів, що є чи були військовими, відчувати різного роду несправжність та фальш, вишукуючи їх із висловленого. Лауреатка Шевченківської премії Катерина Калитко зауважує, що митцям вкрай важливо пильно ставитися до підбору слів, адже вони можуть виявитися останніми. Скажімо, поети-ветерани Юрій Руф, Борис Гуменюк та Максим Кривцов загинули у боях, тому всі їхні вірші вже є останніми, відповідно містять особливий вид правди та є носіями особливих цінностей. Калитко, продовжуючи розмірковування, виводить своєрідну *ars poetica* для сучасної літератури воєнного часу: «Критично важливим є бути максимально чесними у всьому, що ми робимо. Зараз все дуже-дуже тонко, і зникла ця дистанція між біографією та тим, що людина робить, пише, творить в найширшому сенсі. Не сприймається окремо життєва історія, а окремо корпус текстів. І дуже відчувається фальш. Коли життєва історія не співпадає із тим, що ти ретранслюєш насправді. Неможливо зараз говорити інакше, ніж максимально чесно» [4]. Цей етичний імператив може легко стати базовим принципом прочитання авторів-ветеранів як тих, котрі пишуть літературу на власній шкірі, у кого, якщо використовувати лексику Хвильового, «мислі – до неможливості натягнутий дріт». Досвід проживання на межі життя та реальної смерті, постійних загроз, каліцтв, поранень та втрат впливає на вибір засобів художнього світотворення, формує своєрідний психологічний простір поезії, яка з цих межових станів народжується. Літературознавець Ярослав Поліщук намагається знайти рецепт «нефальшивості» та «справжності» таких травматичних художніх площин, акцентуючи: «Потрібно щось більше, аби глибоко відчуті отой властивий нерв, без якого вірші про війну – то лише порожня тріскотня чи псевдосентиментальна риторика...» [14, с. 5]. Ветерани як ніхто наближені до того, щоб по-особливому, без пафосу, максимально оголено оповідати читачам історії та емоції воєнного часу.

Письменник Артем Чех, який має за плечима досвід участі в АТО, а також у повномасштабній російсько-українській війні, згадуючи її початок, пише: «Два місяці я просидів у кріслі з приглушеним світлом, з келихом вина. І ці два місяці – січень-лютий 2022 року. Насправді я дуже боявся, що це все поламається. І воно поламалося» [7]. Зафіксуємо для себе цю метафору «поламалося» про руйнування такого уже далекого мирного світу для мільйонів українців. З нею перегукуються слова поетки Галини Крук: «Ця війна вбиває нас усіх, кожного по-своєму, хоча зовні ми можемо здаватися цілими й неушкодженими» [8, с. 483]. Нам залишається лише позірна цілісність, а все справжнє, на жаль, глибоко поранене та скалічене, поламане, залишається під сподом, на берегах душі. Про абсолютну деструкцію, що її несе війна, про розкомплекту-

вання цілого, обрив часових, комунікаційних ниток деталізує і Сергій Жадан в есе «Хай це буде текст не про війну» [3]. Макросвіт навколо і мікросвіти людських душ уражені, деформовані, виглядають радше як калейдоскоп частинок, зшиті клапті минулої єдності. І у такий спосіб вони часто з'являються у художніх просторах, зокрема, ветеранських поезій, стають певним мистецьким засобом для увиразнення ідейного, образного чи емоційного тла.

Фрагментована душа бійців супроти холоду і байдужості тилу – так можна описати опозицію образності у поезії ветерана Максима Кривцова (загинув у січні 2024 року) «Вітаємо всіх на найжахливішому ток-шоу». В центрі твору – три герої: Андрій «Вогонь», Сергій «Темрява», Коля «Сновидіння». Історія кожного з них передана через певні художні деталі портретів та психостанів. Лише Андрій «Вогонь» вийшов із бою, зазнавши фізичних ушкоджень (*«тепер він чекає на протезування лівої ноги»* [6, с. 34]). Натомість для Сергія «Темряви», Колі «Сновидіння», здавалося б, жодних зовнішніх видимих тілесних змін не відбулося. Їх трьох запрошують на ток-шоу, щоб вислухати про унікальні досвід та емоції. І тут Кривцов у процесі розгортання оповіді готується викрити підступну пастку. Це шоу – не для того, щоб почути про бійців та їхні травми, а щоб отримати гарну медіа-картинку, експлуатувати їхні історії. І тільки. Можемо припустити, що в основу композиції твору ліг принцип «кліпового мислення» [2, с. 62]: потрібно швидко змінювати картинки, образи, розповіді.

Читачам-глядачам згодовується щоразу нова порція емоцій, аби лише втримати їхню увагу. А поряд з цим діалогічний за задумом жанр ток-шоу трансформується у перелік монологів, який і викриває страшну для ветеранів правду: вони залишаються наодинці з власними фобіями, травмами, з пережитим досвідом, з перспективою майбутнього. Немає людини як цілісності, як єдності, натомість з'являються поодинокі психоемоційні відламки. Андрій про себе говорить: *«Ніхто я і дім мій – спустошення»* [6, с. 34]. Сергій мислить себе в психоаналітичних категоріях жаского марення – *«Це сон, це просто сон, як мені вийти звідси?»* [6, с. 35]. Микола не бачить свого подальшого майбуття, натомість живе у світі останнього бою, в ході якого лише він один і вижив – *«Я поїхав би в минуле –/ відмовити/ хлопців їти/ в ту посадку»* [6, с. 35]. Максим Кривцов додатково використовує у поезії обрамлення – *«плескайте в долоньки, поки вони у вас є/ тупотіть ніжками, поки вони у вас є»* [6, с. 34]. І це зовсім не гротескна гра для підсилення художнього ефекту, а реальна засторога від автора, котрий прожив смерть і всі близькі до неї стани на власному досвіді.

Усі три герої твору і те, як їх бачить медійний тил, розгортаються в образ глибоко травмованих захисників цього ж тилу, які віддали все і навіть більше, натомість отримали байдужість, відсутність емпатії. Не-

дарма рекламною паузою в ток-шоу звучать заклики: *«Купуйте також мікстуру «Байдужість»/ і льодяники «Втомився»»* [6, с. 36]. Галина Крук цей надламаний світ ветеранів пояснює дуже простим і влучним зауваженням: *«Війна прокладає прірву між тими, хто її досвідчив, і тими, хто перебуває від неї на відстані»* [8, с. 482].

Буквально фізіологічне руйнування людини із відповідними деталями та стилістикою пульсує у поезії Ігоря Мітрова (служить в ДШВ) *«р у к и н о г и й с т в о л и»*. Епітет *«закривавлений»* поступово заливає увесь світ довкола, витісняючи усі інші барви та можливі відтінки, не залишає місця жодній із можливих альтернатив. Натуралістичні описи – *«каски з рештками голів усередині/ шматки пацієнтів засипані піском/ закривавлені пазли людей»* [10] – передають буденну для бійців переднього краю картинку, яка проте епатує неспідготовленого читача. Але для середовища *«своїх»* нічого не потрібно пояснювати, адже достатньо просто проговорювати те, що є насправді. Артем Чех не дарма наголошує: *«Війна – це не браві солдати, які повернулися з фронту, і тепер ходять у напрасованих галіфе. Ні, це не так працює. Це біль, сморід і все, що супутнє війні»* [7].

Читаючи Мітрова, можемо відчуватися ніби препаруємо по живому усе, що нас оточує, хоча у дійсності за цими словами стоїть буденний досвід війни. І поруч з цим, виявляється, є щось насправді страшніше за саму смерть, бо в невідомість від автора звучить молитовно – *«тільки б/ не катували»* [10]. Надалі Ігор Мітров у поезії доводить оповідь до розв'язки, щоб деконструювати усе звичне, давно минуле, позбавлене у цих умовах справжності: *«закривавлений світ розсипається/ як керамічна бронеплита/ від калібру дванадцять і сім»* [10]. І ми, рухаючись в потоці оповіді-жаху, вже не дивуємося цій внутрішній руйнівній художній логіці, бо іншого сценарію годі уявити.

«До кінця лютого, що триватиме цілі роки,/ ми так і не дізнаємося точної відповіді/ як жити з дотиками загиблих на твоєму тілі» [16] – військовий медик Ярина Чорногуз піднімає проблему про життя поза межею життя. Це своєрідний реквієм-прощання з тими побратимами, тіла яких не вдалося винести із поля бою. І з цим доводиться існувати та лише поповнювати такий список травм і втрат. Оце *«жити з дотиками загиблих на твоєму тілі»* вводить нас у момент особливої близькості. Ця деталь неабияк поглиблює крихкі емоції. Здається, схожа загибель побратимів людину роздвоює аж так, що вона втрачає частинку себе. Втрачає настільки безнадійно, що до попереднього стану може вже ніколи не повернутися. Причиною цьому є хтось третій, котрий свавільно руйнує інтимний зв'язок двох людей, входить між ними. Ярослав Поліщук резонно зауважує про *«близькість смерті, що блукає десь на цілком інтимній відстані»* [13, с. 111]. І від цього на війні годі сховатися.

В поезії Ярини Черногуз «[залишене в окупації. 3]» дуже багато гострих запитань, здається, далеко більше, як самої поезії. Вони пульсують серцевим ритмом, нагромаджуються у спресовану чорну діру, яка загрожує втягнути все довкола, не залишивши за біблійською міркою каменя на камені. І, що є найгіршим, озвучені запитання не мають досконалих відповідей. Зрештою нема тих, хто може такі відповіді знайти, а без них світ втрачає свою цілісність та визначеність: *«що бачили запліснені очі залишених у бою на окупованих землях?», «хто зведе над останніми поглядами в небо кургани?»*, *«як жити з привітаннями та звертаннями до тебе, полеглих і залишених на полі бою?»* [16]. Ярина Черногуз намагається знайти якусь формулу, що пояснить, принаймні для неї, нову етику світобудови. Вона, можливо, не є досконалою, але у цьому випадку, здається, працює, бо дозволяє продовжувати життя навіть за його відсутності: *«тіла нізачо не відпускають тіла/ живі помирають разом з мертвими/ полегли в бою довго не помирають»* [16].

Нацгвардієць Павло Коробчук загострює тему смерті, описуючи трагедію загибелі на війні дітей. Він розщеплює у творі «бігають майданчиком дитячі тіні» дійсність на традиційні два світи: реальний та позаземний. Хоча, можемо припустити, важко достовірно визначити, котрий з них є більш справжнім. Такий прийом дозволяє синтезувати найтонші больові відчуття від загибелі, втрати. У поета *«бігають майданчиком дитячі тіні/ без тіл/ без тіл/ вибухи розділили їхні маленькі душі/ навпіл/ навпіл»* [5], тож вдавана дитяча присутність замість заспокоювати, лише розвертає прірву емоційної важкості, пекельного нелюдського страждання та незворотності того, що сталося.

Перехід із одного світу в інший на вигляд легкий і непомітний, що лише акцентує на тому, що всі ці смерті продовжуватимуться, і жодна сила не може цьому запобігти: *«ти напевно новенький долучайся/ до нас/ до нас/ ми всі такі самі у кожного був свій/ фугас/ фугас»* [5]. Світ без дітей не має майбутнього – ця зашорена істина виявляє у поезії Павла Коробчука свою простоту, а через це, водночас, вразливу і тонку грань людського, яку проте вже давно перейдено. Тому художню оповідь поезії завершує апокаліптична картина, що за експресією наближається до кадрів зруйнованого атомним вибухом світу у культовій стрічці «Термінатор 2», – *«я стою серед майданчика на останній/ строфі/ строфі/ й бачу як без вітру гойдалка хитається/ і скрипить/ і скрипить»* [5]. Дитяча гойдалка без, власне, самих дітей довершує метафору понівеченої війною дійсності, котра позбавлена усіляких перспектив.

Образ бузьків, який дуже близький до світу дітей, використовує поет-військовий Сергій Рубнікович. Його твір «Гніздо» працює з архетипом хати, рідного дому, але при цьому він перебуває у мілітаристичному оточенні, що впливає на особливості його формування: понівечена домівка – понівечений світ. У такий спосіб художній простір поезії Руб-

ніковича змальовує воєнну дійсність – *«бузьки в гнізді/ на стовпі/ що повис похилившись/ на своїх проводах/ де дорога минає/ вирву від кабу/ що мов слід від метафори/ у розповідному верлібрі»* [9]. Деталь натягнутих дротів, як найвищої точки напруги, як єдине, що ще тримає вчорашніх нас від остаточного падіння, зникнення і забуття. Усі об'єкти в цьому пейзажі давно втратили єдність, неподільність, адже війна поступово руйнує світ як із середини, так і ззовні.

Тому авторові залишається фіксувати *«і погризену кістку вулиці/ і брудні недопалки хат/ і жаскі зіниці підвалів»* [9] – метафорика Рубніковича ще ніби допускає присутність життя, хоча залишає максимальну непевність, чи живі саме люди. Знелюднення поступово стирає навіть імена, тобто війна несе пряму загрозу пам'яті. Тому описане в поезії село не просто розчиняється, нівелюється, входить у землю, воно позбувається назви – *«від села не залишилось вже навіть назви/ і останній пікап ледь проскочив/ під стовпом що повис на дротах»* [9]. Тож історія отримує зворотній напрям розвитку, люди, що колись освоювали і заселяли ці землі, вимушені під натиском інфернального зла їх тепер покидати, залишаючи пустки і лелечі гнізда. І все ж Сергій Рубнікович дає шанс цьому простору на реінкарнацію, на відновлення, на повернення на лелечих крилах – *«але ж ти все одно сюди повернешся/ контужений наглухо/ клацаєш дзьобом на кожен/ помах руки/ незрозуміло кого»* [9].

Висновки. Поезія авторів-ветеранів створює простір без пафосу та фальші. Ця художня етика є особливою у мистецькому світі творчих особистостей, котрі на власні очі бачили усі великі та малі трагедії війни. Серед доволі поширеного прийому, котрий передає об'єктивні руйнування, нівеляцію та знищення внаслідок військових дій, є деструкція створюваних образів. Світ розпадається на частини і жодна сила вже не може відновити попередню єдність. І саме тому у творах Максима Крицова, Ігоря Мітрова, Ярини Черногуз, Павла Коробчука, Сергія Рубніковича ті, хто позірно віцїліли під вибухами, пострілами та іншими загрозами, зовсім не означає, що залишилися цілісними.

Література

1. Белімова Т. Література і війна | Код нації. Режим доступу: <https://www.youtube.com/watch?v=t1WAVhyrjnU>.
2. Гансен А. Інстамозок. Як екранна залежність призводить до стресів і депресії. Київ : Наш Формат, 2022. 200 с.
3. Жадан С. Хай це буде текст не про війну. *Читомо*. Режим доступу: <https://chytomo.com/serhij-zhadan-khaj-tse-bude-tekst-ne-pro-vijnu/>
4. Калитко К. Катерина Калитко: поезія та війна, справжність, історія. Режим доступу: <https://www.youtube.com/watch?v=yvauXU4IHic&t=2286s>

5. Коробчук П. «бігають майданчиком дитячі тіні...» | Марія Гончар. Режим доступу: <https://www.youtube.com/watch?v=Rl9sKyGSZ-0>
6. Кривцов, М. Вірші з бійниці. Київ : Наш Формат, 2024. 192 с.
7. Кригель М. Точка біль. Артем Чех про свою і чужу війну, сигари з-під Бахмута і три сумки «пикселя». *Українська правда*. Режим доступу: <https://www.pravda.com.ua/articles/2024/08/25/7471636/>
8. Крук Г. Шкода, що поезія не вбиває. *Поміж сирен. Нові вірші війни*. Харків : Vivat, 2023. С. 481-484
9. Кушнірчук Н. Поет-військовий Сергій Рубнікович: Бути корисним — необхідність нашого часу. *Читомо*. Режим доступу: <https://chytomo.com/poet-vijskovyj-serhij-rubnikovych-but-y-korysnym-neobkhdnist-nashoho-chasu/>
10. Мітров І. руки ноги й стволи. Режим доступу: https://www.facebook.com/garrystarlight/posts/pfbid0KmBDP3wD6EnQfB4f78rdwy2hFtSwUDBqrR2fSYGu3EtJP7XAq8b5pKWpVt4aewNl?locale=uk_UA
11. Пастух Т. До нового канону української поезії. *Zbruc*. Режим доступу: <https://zbruc.eu/node/117641>
12. «Поезія під час війни повертає нам чутливість до життя», — розмова з поеткою Ією Кивою. Режим доступу: <https://dyvys.info/2025/06/21/intervyu-z-poetkoyu-iyeyu-kivoyu/>
13. Поліщук Я. Реактивність літератури. Київ : Академвидав, 2016. 192 с.
14. Поліщук Я. Ars Masacræ, або Про те, чи є поезія на війні. *Слово і Час*. №7. 2016. С. 3-11.
15. Терен Т. Ігор Калинець: «Для мене поезія мала бути загадкою, яку слід відгадати, розшифрувати». *Історична правда*. Режим доступу: <https://www.istpravda.com.ua/articles/2025/06/28/165108/>
16. Чорногуз Я. [залишене в окупації. 3]. Стань з кривавої краплі коралом: 11 нових віршів війни. *Читомо*. Режим доступу: <https://chytomo.com/stan-z-kryvavoi-krapli-koralom-11-novykh-virshiv-vijny>

**CREATING AN ARTISTIC IMAGE IN THE POETRY
OF VETERANS OF THE RUSSIAN-UKRAINIAN WAR:
THE TECHNIQUE OF DESTRUCTION**

Mykhailo Senkiv

Vasyl Stefanyk Carpathian National University

76015, Ivano-Frankivsk, Shevchenko St., 57

e-mail: mykhailo.senkiv.25@cnu.edu.ua

King Danylo University

76018, Ivano-Frankivsk, Yevhena Konovaltsia St., 35

e-mail: mykhaylo.senkiv@ukd.edu.ua

This article is devoted to understanding the phenomenon of Ukrainian poetry that emerged during Russia's full-scale war against Ukraine. The author focuses on the appearance of several hundred publications related to the theme of war. Poetry occupies a special place among these publications as the fastest and most emotional form of reflection on dramatic events. Poetry in wartime emerges as a space for collective experience, a place for preserving pain, memory, stoic endurance, and spiritual resistance.

The study focuses on a special layer of war poetry — the works of veterans and military personnel who were not only witnesses but also active participants in the fighting. Their texts are distinguished by a high level of expression, emotional nakedness, honesty, and the absence of artistic pathos. Such poets transfer their own physical, psychological, and moral traumas into their poems, creating a new ethic of writing in which authenticity, documentary evidence, and inner truth become key criteria.

The works of authors such as Maksym Kryvtsov, Ihor Mitrov, Yaryna Chornoguz, Pavlo Korobchuk, and Serhiy Rubnikovych are examined, whose texts raise painful themes of loss, death, post-traumatic experiences, and the devaluation of combat experience by the home front.

Keywords: *poetry, veteran authors, destruction, voice of trauma, artistic technique.*

УДК: 821.161.2'06-4.09"364"Михед

DOI: 10.31471/2304-7402-2025-22(81)-256-265

**СТУДІЯ ТРАВМИ ВІЙНИ КРІЗЬ ПРИЗМУ
ЖАНРОВИХ ОСОБЛИВОСТЕЙ ТВОРУ ОЛЕКСАНДРА МИХЕДА
«ПОЗИВНИЙ ДЛЯ ЙОВА. ХРОНІКИ ВТОРГНЕННЯ»**

Анна Гайкова

Карпатський національний університет імені Василя Стефаника;

76000, м. Івано-Франківськ, вул. Шевченка, 57

e-mail: annahaikova@ukr.net

***Метою дослідження** є аналіз жанрово-композиційних та ідейно-стильових рис твору Олександра Михеда «Позивний для Йова. Хроніки вторгнення», роль мікрообразів у творенні специфічного жанрового синтезу.*

***Дослідницька методика.** Для дослідження поставленої проблеми використано методологію «студія травми», а також філологічний та герменевтичний методи.*

***Результати дослідження.** Книга Олександра Михеда «Позивний для Йова. Хроніки вторгнення» – це своєрідний мартиролог, в якому автор намагається зафіксувати воєнні злочини окупантів, використавши для цього поєднання документальної та художньої форми. Три зрізи оповіді – об'єктивний, суб'єктивний та філософський – поєднують хронікальний виклад подій і наратив фіксування, «фотографічності» із глибоко особистісним, рефлексивно-переживальним досвідом. Специфікою жанру й композиції цього твору є використання елементів репортажу, хроніки, спогадів, інтерв'ю, – своєрідний колаж із переривистих спогадів, «накладання» текстів з різними часовими пластами.*

Водночас це вдала спроба «писати травму» – наративізувати біль і шок від пережитого, тому твір ніби «балансує» на межі художньої й документальної літератур. Тут виразно простежуються дві жанрові домінанти – щоденник і хроніка. Переживання травматичного досвіду впливає на структуру твору як в цілому, так і на зрізі композиції окремих нарисів, навіть композиції мікрообразів. Для стилю Михеда характерне антитетичне моделювання фрази, в якій закладено оксиморонність. Антитеза у творі стає також одним із центральних композиційних прийомів, що формують двополюсність художнього світу книги. Вона набуває своєї глибини завдяки структурі, що дозволяє говорити не лише голосом автора, а й чотирма ключовими діалогами (Голосами війни), що представляють різні виміри досвіду.

***Ключові слова:** студія травми, сучасна українська література про війну, Олександр Михед, жанр, композиція, наратив, хроніка, щоденник.*

Постановка проблеми. Сучасна українська проза про війну представлена різними жанрами, різними типами нарації. Однак література, в якій тісно поєднуються художнє й документальне письмо, як жива й безпосередня реакція на травматичні події посідає тут чільне місце: адже тип такої прози детермінований свідченням очевидця, зверненням до світу, до майбутніх поколінь з метою зафіксувати, оскаржити, й водночас – допомогти травмованим позбутися травмуючого досвіду, не забуваючи, не знецінюючи його: «Записані в літературі свідчення війни є важливими зокрема з огляду на факт, що в цілому переживаємо етап збирання та впорядкування таких пам'яток. Вони поступово переходять у категорію колективної пам'яті. Однак варто підкреслити: значною мірою цей процес відбувається завдяки літературі, що – поряд з іншими мистецтвами – формує уявлення про воєнну дійсність. Окремі свідчення не просто переносяться в колективну пам'ять, а перетворюються за посередництвом культури; тут важливий не так кількісний, як якісний показник. Художній текст – номінальна одиниця вимірювання, яка ілюструє цей непростий процес перетворення. Зображуючи війну, письменник шукає оптимальну стежку поміж протилежними інтенціями, що означені потребою збереження й оформлення споминів минулого, з одного боку, та потребою забування, стирання травматичних вражень, з іншого» [2, с. 9]. Такою «оптимальною стежкою» для осмислення травми війни постає і книга Олександра Михеда «Позивний для Йова. Хроніки вторгнення». Цей твір – не просто документальна проза, це – хроніка розлому свідомості українського суспільства та автора, який фіксував ключові точки нової дійсності, починаючи з першого дня повномасштабного вторгнення Росії.

Методологія. Для дослідження поставленої проблеми використано методологію «студія травми». Травма стає методологією в гуманітаристиці наприкінці ХХ – на початку ХХІ ст.: праці Кеті Карут, Дорі Лаубі, Шошанни Фелман, Домініка Ла Капри поширюють її на сферу вивчення культурних та історичних травм. Серед досліджень, в яких увага скерована до культурного контексту досвіду травми, а також стратегій, що допомагають розповісти в художній літературі про травму, – праці Ірен Віссер «Деколонізація. Травма. Теорія: Ретроспектива і перспективи. Людство» (2015) і «Травма в не-західному контексті» (2018), Е. Сантнера «Історія по той бік принципу насолоди: Роздуми про репрезентацію травми» (2009). У наші дні продовжується активне засвоєння методології студій травми постколоніальними дослідженнями.

Використання методології «студії травми» в українському літературознавстві пов'язане з працями А. Матусяк, Т. Гундорової, В. Василенка. Ця методологія застосовувалась також щодо літератури про Голодомор (О. Кісь, Н. Тимошук, Н. Горбач, В. Огієнко, Н. Мафтин). Відтак із початком війни і нового витка московського гено-

циду проти українців – у дослідженнях творів про війну (Я. Поліщук, О. Пухонська, О. Бондарева, А. Киридон, Т. Гребенюк, С. Жигун, Н. Мафтин та ін.).

Аналіз досліджень. «Позивний для Йова» О. Михеда мав значний суспільний відгук: був відзначений Премією ім. Юрія Шевельова 2023 року, тому не обійдений увагою критиків. В. Єрмоленко, представляючи цю книгу, говорив про її «терапевтичний ефект» («Михед зумів зібрати ці уламки нашої мови, її рештки, і розташувати їх у порядку, в якому раптом крізь смерть стало знову просвічувати життя») [4]. Наративні особливості твору, хронотоп стали об'єктом дослідження у дослідженні Я. Поліщука «Досвід немовчання» [2, с. 87].

Дослідження літературознавиці Зої Шевчук про книгу «Позивний для Йова» зосереджується насамперед на функції тексту як хроніки вторгнення, адресованої переважно іноземній аудиторії, яка прагне зрозуміти війну в Україні. Шевчук аналізує лаконічний, раціональний стиль Михеда, відзначаючи його прагнення до «мови точних формулювань» та збору свідчень, крізь які проступає особистий і колективний біль. У творі підкреслюється важлива роль вставних матеріалів (інтерв'ю, добірки відгуків, цитати реальних людей), які наповнюють текст живими емоціями та стають «найболіснішими й емоційно найпронизливішими» для українського читача. Також Шевчук звертає увагу на використання автором культурних алюзій для осмислення досвіду, а також на ключову роль антитез у стилі Михеда для окреслення нової, напруженої воєнної дійсності [3].

Дослідження Зої Шевчук підкреслює, що книга Олександра Михеда «Позивний для Йова» має виразно документально-свідченнєвий характер і є спробою раціоналізувати колективний і особистий травматичний досвід війни, зокрема втрату дому самим автором. Твір є хронікою, що складається з коротких спостережень автора (змін у собі та близьких), фіксації резонансних новин і міркувань про нові сенси війни. Автор активно використовує антитези («бути маленьким чоловічком», «бути великим злом»), намагаючись цим окреслити нову дійсність, якій не пасують старі слова, і знайти нові сенси на рівні протилежних позицій («Я хочу це все забути. Я хочу цього ніколи не забувати»). Філологиня Шевчук розглядає «Позивний для Йова» як багатошаровий твір, де раціональна хроніка поєднується з болісною емоційною правдою (завдяки вставним голосам свідків) та інтелектуальною спробою осмислення немислимого досвіду через культуру [3]. Однак і стиль, і жанр, і композиційні особливості твору ще мають чимало матеріалу для нових досліджень. Цим і вмотивована актуальність нашої статті.

Твір О. Михеда «Позивний для Йова» композиційно складається із текстів, писаних автором як «оцінка ситуації» для закордонних журналістів. Зокрема есеї «Мова війни» та «Позивний для Йова», опубліковані

англійською в газеті «Financial Times», стали «відправною точкою» авторового нарративу про війну, визначили ідологічні вектори майбутнього твору. Саме специфіка читацької аудиторії, реципієнта (зарубіжного читача перш за все) детермінувала фактографічну деталізацію як одну з прикмет стилю цього твору, його документальність як жанрову домінанту. Однак ця домінанта, як підкреслює Я. Поліщук, майстерно поєднана із «приватним простором автора», «його побутом від початку повномасштабної війни, історією його близьких» [2, с. 90]. Таке поєднання свідчить про жанрову дифузію – фікшен і нонфікшен, коли «невідрефлексованість, яка за інших умов є ознакою сирого тексту» (Я. Поліщук) стає яскравим маркером травмованості, розколу свідомості. Цілісності текстів О. Михеда надають переключення на голос наратора-автора: «Є також спостереження та рефлексії, які мають універсальний характер – вони правлять за клей для розрізнених нарисів, надають творові цілісного характеру» [2, с. 90].

Виклад основного матеріалу. Одна з центральних ідей книги «Позивний для Йова» полягає у неминучості та глибині особистої травми, спричиненої російським вторгненням, яка стає визначальною новою реальністю для кожного українця. Автор розповідає про себе, свою родину, друзів і «те, що з нами сталося». Символом травми є уламок снаряда, який прошив будинок його батьків у Бучі й застряг у стіні, – його не видалили, бо «цей уламок снаряда вторгнення застряг у мені. Він означає все» [1 с. 67]. Це пряме свідчення того, що минулого життя більше немає, а війна стала внутрішньою, невіддільною частиною існування. Студія цієї травми та її «лікування» як «вихід з мовчання», наративізація травматичного досвіду відбувається шляхом поєднання голосу автора-оповідача із голосами інших свідків, оформлених як монологи чи інтерв'ю.

Чотири історії, що лягли в основу чотирьох розділів, представлені голосами Євгена Тищенко, кіборга, який продовжив боротьбу з окупантами на початку повномасштабного вторгнення; художниці Лари Яковенко (про вимушену еміграцію та незнімну «шкірку» травми); журналіста Євгена Спіріна (про ексгумації масових поховань – травму Бучі й Гостоміля); матері автора Тетяни Михед (про травму, що почалася з підрахунку гвинтокрилів та зміну свідомості). Авторські рефлексії поєднуються із «уламками хроніки воєнних злочинів» – фіксації розривів цілісності (травма впливає на композицію твору як в цілому, так і на зрізі композиції окремих нарисів, навіть композиції мікрообразів). О. Михеда зауважує: «У цій книжці вміщено лише уламки хроніки, бо жодній свідомості не стерпіти цього», своєрідні скриншоти з «потoku дійсності», що стали «відбитками дійсності, в якій уся багат шаровість змішалася в один безумний колаж» [1, с. 115].

Печаттю травми, розриву свідомості виразно позначено вже вступ – «Intro», написаний після деокупації Бучі. Присвята тим, «які стали домом», стає своєрідною спробою (і свідченням) віднайдення ґрунту, вкорінення у бурхливому часі після втрати домівки й частково – власної ідентичності. Адже порятунок там, де тепло сердець, де Інший може відчувати тебе, твій біль, і не тільки біль, але й те, ким ти був до втрати, до травмованості. У вступі також заявлений хронікальний виклад подій і наратив фіксування, «фотографічності» (автор вів фотошоденник), відсторонене споглядання, що також характерне для травми.

Хроніка окупації та втрати дому постає в докладних описах евакуації з Гостомеля, де автор жив, та жахів, які пережили його батьки в окупованій Бучі. Втрата майна та дому, пограбовані мародерами квартири, розбиті електронні пристрої – усе це стає проявом дикунства злочинців, що «боялися побачити власне звірине відображення». Заявлений у вступі образ – «уламок снаряда» – стає ключовим символом для відчитування травми, її глибини, в усьому творі. Він «наскрізь прошив вікна балкона і кімнати батька», «залишивши красиве мереживо розкришеного скла. Уламок пролетів крізь двері», не просто «пробив скляну поверхню дверей шафи у коридорі» – «вгризся углиб стіни». Це чужорідне «тіло», що несло руїну й смерть, ще не довершило свою справу: слово «вгризся» маркує глибину й довготривалість травми. І навіть коли вже відремонтовані двері й замінені шибки у вікнах, «здається, все гаразд – нові двері на місці, вікна засклені, травми окупації відмиті, хаос свідомості після мародерів впорядковано — але цей уламок снаряда вторгнення застряг у мені. Він визначає все. Я не можу вдавати, що мені не болять» [1, с. 210]. Цей образ кілька разів зринає на сторінках твору, він несе з собою біль, трансформується в універсально-охоплюючий досвід травми: «Реальність настільки дивовижна, що вмиє стає міфом, який прошиває нас». Наповненість дієслова «прошиває» смыслом, суголосним попередньому – «вгризся», робить його також одним із ключових маркерів сприйняття дійсності у творі.

Автор намагається переакцентувати цей досвід, скупко апелюючи до символу відродження: «Мине ще тиждень-два – і все вкриється зеленим та білим цвітом, ховаючи шрами окупації». Однак чи приховування шрамів є їх загосненням? Для стилю Михеда характерне антитетичне моделювання фрази, в якій закладено оксиморонність: «У цьому домі ніхто вже не живе. І через нові шибки бачу розбиті роки війни»; голос матері, що «співав колискові», «розгублено рахує гвинтокрили». І це також свідчить про травмованість сина, якому довелося чути біль, страх і розпач беззахисної матері: травма формує почуття провини... Можна сказати, що антитеза у творі стає також одним із центральних композиційних прийомів, що формують дво полюсність художнього світу книги: мир – війна; людяність – звірство; минуле – сучасне; історія постає в протиста-

вленні «вицвілих сторінок з підручників» і «багряної реальності»; «відповіддю живим» є «мовчанка десятків тисяч убитих Росією». Фотографічна чіткість, деталізованість кожного злочину окупантів, беземоційно-споглядальна фіксація, притаманна «Уламкам хроніки», «Дитячим забавам. Голокост», відлунює в приватно-рефлексійному просторі автора загостреним больовим синдромом. Такі різні виміри воєнного досвіду дають можливість йому вивірити й увиразнити власні враження, власну травмованість. Три зрізи оповіді – об'єктивний, суб'єктивний та філософський – у книзі «тісно переплітаються, що становить одну з провідних властивостей цього твору» [1, с. 93].

Глибоко інтимним переживальним досвідом забарвлений есей «Реквієм для Тарантіно» – некролог для друга-оператора Віктора Ониська, полеглого в кінці першого року війни. Цей текст – поєднання приватних спогадів й роздумів із реаліями війни, що постають із листування друзів, та емоційним тлом, домінантою якого є почуття втрати як рани, що криавить.

«Уламки хроніки», що фіксують убивства й катування мирного населення, воєнні злочини окупантів перемежуються рефлексіями автора про травми сьогоденню й минулих століть, травми, нанесені українцям упродовж століть, травми, які ніколи не були загоєні: «Я – людина без матеріальної пам'яті. У моїй тривожній валізці лише одна фотографія молодих батьків. Лише одна фотографія мене малого. Українська історія — це історія постійного знесення налаштувань. Ми рідко щось отримуємо в спадщину. Рідко коли підтримуємо зв'язок між поколіннями, поколіннями митців. Митців страчених, розстріляних, репресованих. Щоразу ми все починаємо спочатку» [1, с. 223].

Автор досліджує феномен «мови війни» – мови прямої, чіткої, «як наказ», у якій немає місця пафосу і риторичним питанням. Ця мова об'єднує країну в «єдиний злагоджений організм». Війна також спричиняє свідоме віднайдення української ідентичності – розуміння того, що бути українцем є свідомим рішенням і любов'ю, а не просто фактом народження. Мова стає зброєю, засобом, що лікує від травми: «Я спробую сягнути тих пластів мови, де живуть найгірші прокляття. З часів, коли граматика тільки вчилася ходити» [1, с. 237]. Автор говорить про «алгоритми психологічних тригерів», що так само непрогнозовані, «як аварійні відключення електроенергії по всій країні». Травмована психіка навіть від кінокадру з зображенням лісу фонить тривогою: «Розумію, що тепер у моїй свідомості вкорінено глибинний травматичний зв'язок «зображення лісу» – «зображення масових поховань». Зображення лісу – це віщування загрози й небезпеки. І розритих могил ексгумації» [1, с. 159].

Мова війни здатна навіть «перекодувати» молитву. Апеляція до Папи, його безглуздої (ба навіть блюзнірської) ідеї поставити поруч із розп'яттям українку й росіянку – жертву й ката – як символ примирення

– викликають мову протесту, що постає як гострі уламки антитетичного сприйняття дійсності: «Папо, чи, бува, часом нові геноциди не перекреслюють Новий Заповіт? Якщо тобі прострілюють шоку, у тебе вже не буде можливості підставити другу. Якщо російська міна відриває кінцівки, то вже немає ніг дійти до церкви. І вже немає долоні, якою скласти жест примирення. Якщо гвалтують і вбивають дітей, то вже немає майбутнього, в яке заглядати. Вирвані й вибиті зуби та пошматовані губи щось погано складаються у поцілунок прощення. І, як завжди це з нами бувало, посеред жаху цієї війни кілька поколінь питає: Отче наш, чи є ти на небі?» [1, с. 258]. Наратив твореної автором молитви сягає ритму замовляння, в ньому глибокими ранами зяють розриви нашої цілісності. Прохання про хліб щоденний і воду окупованим, чи не вище воно від прохання про власний порятунок? І якою глибиною всеосяжності болю відлунює образ «душі братських могил»! Але саме налаштованість сягнути найглибших пластів колективного підсвідомого дає впевненість авторів: «Дай нам люті і землі цій розквітнути». Ця міфологічна зорієнтованість у пошуках сенсу спонукала тоді чи не всіх українців дошукуватися особливих підказок долі та знаків – «соцмережами розлітається зображення зі звільненої Бородянки: в архангела Михаїла з рук випав хрест, а меч лишився» [1, с. 195].

Звернення до біблійного Йова – страждальця, покараного без видимої причини – підносить особисту історію до рівня універсального архетипу. Український досвід осмислюється як невимовне, несправедливе страждання, у якому, однак, потрібно знайти не лише стійкість, але й вищу мету. Автор заявляє про бажання перекрити свою стару реальність новим досвідом, «ніби татуюванням, яке перекриває старий шрам». Війна деформувала його обличчя та внутрішній світ, зробивши попередній досвід і знання «зайвими». Він прагне бути корисним, щоб розчинити сум за втраченим у потоці подій. Це метафора нової, загартованої ідентичності, сформованої болем.

Мета твору – створення мартирологу та хроніки непокараного зла. Спільно з адвокатом Роксоляною Герою автор укладає хроніку воєнних злочинів, кожен з яких порушує Римський статут і «волає про непокаране зло». Михед наполягає, що місця масової загибелі та руйнації мають стати меморіалами та музеями, щоб «ніхто і ніколи не забув жоден злочин росіян». Усі, хто пройшов крізь біль втрати, хто зазнав травми, вже ніколи не будуть такими, як колись. Ця «прошитість» уламком війни дає досвід, якого важко позбутися: «Я триматимусь за нього доти, доки моя пам'ять берегтиме гострі уламки ненависті й колотиме зсередини, щоразу криголамлиючи рани, які не знають гоєння» [1, с. 147]. У підсвідомості наратора дорогі йому місця назавжди закарбують позначки геноциду й руїн: «Місця, які, на жаль, нині знає цілий світ. Місця, на яких Росія поставила свої чорні мітки ракетних обстрілів і катувань». Пам'ять ніби пос-

тійно креслить «мапу болю», його різних відтінків: «Київ, із яким пов'язане все моє доросле життя. І він відболює навіть окремими районами, в яких жив я або проживають мої друзі»; «Біль Бучі зовсім інший. Це вирваний шмат плоті. Кожен теплий спогад про Бучу й Гостомель тепер спалюжений, позначений їхніми брудними берцями. Вони забрали наше минуле. Наші життя. Ми лишилися під завалами драматичного театру в Маріуполі. Нас поховано в Бучі» [1, с. 95].

Олександр Михед також переосмислює провину вцілілого, яку відчують багато українців. Це почуття трансформується у прямий наказ до дії: «Зброя у твоїх руках, хоч би якою була її форма. Скористайся нею». Необхідність боротьби виправдовує навіть найважчі емоції: Ненависть і бажання помсти визнаються як почуття, що «дають силу, мотивують рухатися далі» та є єдиним способом протистояти хаосу.

Насамкінець, автор попереджає, що жах війни є нескінченним і вимагає готовності до затяжного марафону, а не спринтерського забігу. «Позивний для Йова» підсумовує перший рік вторгнення як період, коли індивідуальна травма перетворилася на національний маніфест про боротьбу, пам'ять і необхідність повної перемоги.

Автор також має чітку політико-культурну мету: він закликає до тотальної ізоляції російської культури, яка, на його думку, несе пряму відповідальність за війну. Посилаючись на слова директора Ермітажу про «великий культурний наступ», Михед вимагає: «Російське має мовчати», оскільки «жоден російський митець, хоч би яким був його антивоєнний пафос, не матиме голосу», доки триває ця війна.

Висновки та перспективи подальшого дослідження. Книга Олександра Михеда «Позивний для Йова» – це своєрідний мартиролог, в якому автор намагається зафіксувати воєнні злочини окупантів, зберегти це як свідчення для прийдешніх часів. Три зрізи оповіді – об'єктивний, суб'єктивний та філософський – поєднують хронікальний виклад подій і наратив фіксування, «фотографічності» (автор вів фотошоденник) із глибоко особистісним, рефлексивно-переживальним. Специфікою жанру й композиції цього твору є поєднання елементів репортажу, хроніки, спогадів, інтерв'ю, – своєрідний колаж із переривистих спогадів, «накладання» текстів з різними часовими пластами.

Водночас це вдала спроба «писати травму» – наративізувати біль і шок від пережитого. Тому твір ніби «балансує» на межі художньої й документальної літератур. Тут виразно простежуються дві жанрові домінанти – щоденник і хроніка. Переживання травматичного досвіду впливає на композицію твору як в цілому, так і на зрізі композиції окремих нарисів, навіть композиції мікрообразів. Так, уже у вступному нарисі присутній образ-символ, що стає ключовим для відчитування травми, її глибини в усьому творі. Це уламок снаряда, що «наскрізь прошив вікна балкона і кімнату батька». Цей образ кілька разів зринає на сторінках

твору. Він несе з собою біль, трансформується в універсально-охоплюючий досвід травми, й нарешті в уяві автора після війни буде «вичавленим» («Я кричатиму болем. Кричатиму до болю. Із кожною миттю я вичавлюватиму з себе той уламок снаряда, що застряг у стіні в домі моїх батьків. Бо він не може визначати все» [1, с. 264]). Для стилю Михеда характерне антитетичне моделювання фрази, в якій закладено оксиморонність. Можна сказати, що антитеза у творі стає також одним із центральних композиційних прийомів, що формують двополюсність художнього світу книги. Книга набуває своєї глибини завдяки структурі, яка дозволяє говорити не лише голосом автора, а й чотирма ключовими діалогами (Голосами війни), що представляють різні виміри досвіду.

Зроблене нами дослідження має перспективу подальших студій в рамках обраної нами теми наукової роботи.

Література

1. Михед О. Позивний для Йова. Хроніки вторгнення. Київ: Видавництво Старого Лева, 2023. 344 с.
2. Поліщук Я. Сім поглядів на війну. Досвід немовчання (Олександр Михед). Київ: Видавництво «Дух і Літера», 2025. 240 с.
3. Шевчук З. Часопис «Критика». Київ, 2024. Вип. № 11–12. С 44–49.
4. Премію Шевельова отримав Олександр Михед. URL: <https://zbruc.eu/node/117248> (дата звернення 28.10.2025).

STUDY OF WAR TRAUMA THROUGH THE PRISM OF GENRE FEATURES OF OLEKSANDR MYKHED'S WORK "CALL SIGN FOR YOVA. INVASION CHRONICLES"

Anna Haikova

Vasyl Stefanyk Carpathian National University;

76000, Ivano-Frankivsk, Shevchenko St., 57

e-mail: annahaikova@ukr.net

The purpose of the study is to analyze the genre-compositional and ideological-stylistic features of the work of Oleksandr Mykhed "Call sign for Yova. Invasion chronicles", the role of micro-images in the creation of a specific genre synthesis.

Research methodology. The methodology of "trauma studio" was used to study the problem.

Research results. Oleksandr Mykhed's book "Call sign for Yova. Invasion chronicles" is a kind of martyrology, in which the author tries to record the war crimes of the occupiers, using a combination of documentary and

artistic forms for this. Three sections of the narrative – objective, subjective and philosophical – combine a chronicle of events and a narrative of fixation, “photographic” with a deeply personal, reflective and experiential experience. The specificity of the genre and composition of this work is the use of elements of reportage, chronicle, memoirs, interviews – a kind of collage of intermittent memories, “overlying” texts with different time layers.

At the same time, it is a successful attempt to “write trauma” – to narrate the pain and shock of the experience, so the work seems to “balance” on the border of fiction and documentary literature. Here, two genre dominants are clearly traced – the diary and the chronicle. The experience of a traumatic experience affects the composition of the work both as a whole and in the composition of individual essays, even the composition of micro images. Mykhed’s style is characterized by the antithetical modeling of a phrase, in which oxymoron is embedded. The antithesis in the work also becomes one of the central compositional techniques that form the bipolarity of the book’s artistic world. The book gains its depth thanks to the structure that allows it to speak not only in the author’s voice, but also in four key dialogues (Voices of War), representing different dimensions of experience.

Keywords: trauma, trauma study, modern Ukrainian literature about war, Oleksandr Mykhed, genre, composition, narrative, traumatic experience, chronicle, diary.

На здобуття Національної премії України імені Тараса Шевченка

**Дві слові про Василя Мойсишина:
роздуми над прочитаним**

Євген Баран

*Карпатський національний університет імені Василя Стефаника;
76000, м. Івано-Франківськ, вул. Шевченка, 57;
e-mail: evgen.baran@pnu.edu.ua*



• *Вже хлоп'ята трясуть яблінки по садах,
і вранішнє село вкривається густим туманом,
але ще літо.
Помер найліпший в краю музика.
Ховали в останній день серпня.
Заливалась сумом скрипка,
глухо гудів бубон.
А наавтра діти побіжать до школи,
та йому вже не бачити
пухнастих бантиків,
біленьких комірців,
букетів осінніх квітів.
Йому вже не куштувати
спілих сегобрішних слив
і на жодному з вересневих весіль
не співати:
- Вівці мої, вівці. Вівці та отари.
Хто вас буде пасти, як мене не стане?
... Стала вдовою Головиха.*

IX.78

*(Василь Мойсишин. Тірас.
Івано-Франківськ. 2000)*

Нас познайомили восени 2006-го, коли Василь видав другу збірку "Бескид" і готував презентацію. А потім Василь очолив обласний осередок НТШ, активізувавши його роботу і організувавши видання чотирьох тематично-професійних збірників НТШ.

За цей час Василь видав ще дві збірки – "Коло" (2013) з передмовою Степана Пушика і "Матерія" (2020) з моїм переднім словом.

Все би нічого, якби Василь не був доктором технічних наук, завкафедри вищої математики технічного навчального закладу і лавреатом Державної премії з науки і техніки (2018).

А ще Василь закоханий у Дністер (стародавня назва ТІРАС) і гори, що відбито у назвах перших двох збірок. Разів два я з ним сплавлявся Дністром на катамарані від Нижнева до Заліщик, а це 155 км водного шляху Дністровським каньйоном. У гори я не можу за ним вгнатися...

Верлібри Василя Мойсишина, а він також добре володіє і силаботонічною формою вірша, закресні на деталі географічній, ландшафтній і персоналізації історичній. Послідовність картин, у здавалося б простому математичному переліку, витворює мозаїчну картину світу, де в центрі Людина і Сонце. Дві сили, дві стихії, які є стрижневими в поетичній світобудові Василя Мойсишина...

• ОЛЕНЬ

(символ другого місяця весни)

*Колись їх було чимало.
Коли вони йшли,
місячи розплющеними ратицями
безміри зжовклих снігів
межи Прутом й Черемошем Чорним,
то здавалось,
що рухається земля.
Цієї зими
їх тільки зо два десятки
вешталось низинами
у пошуках їжі.
Напровесні, коли в горах
можна угледіти
пагін верби
чи нанюхати молоду траву,
старий рогак вів їх вище,
бо хоч внизу більше їжі,
але й небезпека більша.
Він обирав безпечні шляхи,
вів попри талі потоки,
уникаючи відкритих вершин
з крижаними вітрами.
Правда, якось блідавої ночі
під голодну співанку вовків
видерся аж на вершину,
вхопив місяць за роги
і заніс у дрімучі нетрі,
аби приховати стадо
від недоброго ока,
поки ліс не зодягнеться листом,
аби ночі настали такі,
як Чорногорі пасують.
Бо ж негоже шляхетним оленям
завертати в чужі Бескиди
чи верхи марамороські.*

28.VIII. 03

*(Василь Мойсишин. Коло.
Івано-Франківськ. 2013)*

Місія Слова не залякувати і не дивувати. Виповнювати. Наповнювати. Заповнювати. Доповнювати. Додавати смислів, кольорів, настроєвих гам...

Верлібр Василя Мойсишина саме такий. Його розповідна інтонація, ніби заколисує. Насправді, зосереджує увагу не на образі, метафорі, а звертає увагу на всю картину. Вимагає цілісного сприйняття з прологом і епілогом.

Верлібри Мойсишина, як Чорногірський хребет, - простору багато, горизонти накладаються один на іншого, велична повнота побаченого і розлитий спокій неосяжного споглядання...

Василеві Мойсину 65. Знаю його більше 20 років. Чоловік твердий, упертий, надійний, у всьому дошукується власних сенсів, нічого не сприймає на віру. Хоча може іноді сказати: сего чоловіка я знаю, і його слову вірю.

Майже 20 літ очолює Івано-Франківський осередок Наукового Товариства імені Т. Г. Шевченка. Проведена ним колосальна робота, аби структурувати, надати логічної доцільності і практичної вивершеності роботі секцій НТШ. А ще Наукові збірники, які тримає, власне, на своєму ентузіазмі і бажанні.

Словом, Мойсін – се Чоловік, яких мало, але які є, і разом з ними якось спокійніше і надійніше в цьому неспокійному й ненадійному світі...

• *Ангеле-охоронцю,
проведи ня життям по сонцю –
аби сила мене лукава
на годину не звоювала,
аби друзі були й дружина,
аби тішився з успіхів сина,
аби осінь у мамі й тата
жила, світлом-добром багата,
аби ладом ішла робота,
щоб з сусідом не мав гризоти,
аби мріяла десь вершина,
що скоритися ще повинна,
аби в мене була держава,
де панують закони права,
щоб не гнувся перед журбою,
жив у злагоді із собою...
Ангеле-охоронцю,
проведи ня життям по сонцю.*

12.VI.01

*(Василь Мойсін. Матерія.
Івано-Франківськ. 2020)*

Василь Мойсишин у віршах різний. Оця книжка, названа ніби непоетично, є талановитим і якісним поетичним виповіданням у верлібровій і силабо-тонічній формі. Чотири розділи, немов чотири сторони світу. Найбільше мене здивував розділ "Відчути, як вібрує простір", у якому є вірші за сюжетами картин відомих українських художників і цикл "Дев'ять панно" із першого розділу "Розказати, як наблизив зорі". Василь чує кольори і вміє їх живописати. Вміє виповідати власні історії відомих художніх сюжетів.

А тепер про людське. Книжка подавалася на Шевченківську премію. Не пройшла, навіть, у 2 тур. Мені шкода премії, освяченої іменем Шевченка. Краще її назвати премією імені "ТТ-Макарова", бо з 2019 року се не літературна премія. Це щось несусвітньо-відстрільне. Ми колись прийдемо до розуміння, що ця премія періоду макарівського взагалі випадає з контексту мистецького. Навіть коли серед її лавреатів є декілька незлих імен, але з ніякими творами чи кон'юнктурними вписаннями (та ж Луцишин, Кіяновська чи Прохасько).

Але здивувало мене навіть не це в сьогоднішніх "макарівських" перегонах. Здивувало, що в 2-й тур не вийшов композитор від Бога Богдан Шиптур. Я нічого не маю до Марічки Бурмаки, але її популярно-бардівська музика, незла в цілому, вже дістала неприємний осад. Бо класичного композитора, який пише і популярну музику, не можна викидати з конкурсу, як недовченого школяра. Це не є ляпасом Шиптуру, – се є ляпасом стану українських преміяльних договорняків, яких не змінила, навіть, війна.

А Мойсишин – дивна постать на українських літературних полях. Математик, вчений і лірик в душі. Один із найталановитіших і найвідданіших Вояків Українського Слова в часи незалежні, в часи буремні, в часи українсько-кацапської війни. Таким Василь і залишиться. Бо він один з тих, яких іржа людської кон'юнктури не чіпається, бо має Ангела-охоронця, який освічує його творчий шлях.

• Про похід Чивчінами я торочив Олегові років зо три. Нарешті зорі склалися, Інтернет не показував дощу, дні були ще достатньо довгими, а тому – гайда в гори.

Команда, як завжди, підібралась "bardzo вишукана": Професор – себто я, Адмірал – Олег Кравець, мій постійний товариш по походах у гори і сплавах Дністром, і Мілітарист – Василь Ленюк.

**(Василь Мойсишин. Мандрівні есеї.
Передмова Євгена Барана.
Івано-Франківськ. 2023)**

Така книжка мала з'явитися, хоча мені дивно, що вона написана. Як правило, такі книжки не пишуть, їх проживають. Але завжди є несподіванки. Їх в українській мандрівній літературі – від ігумена Данила до Василя Мойсишина – набереться з десяток, не більше.

Це колоритні оповіді, закарбовані у форму щоденника мандрів у карпатські гори і сплавів Дністром. У сплавах декілька разів з хлопцями ходив я. Враження незабутні. Один водоспад "Дівочі сльози" чого вартував, аби його побачити. Декілька років тому цей водоспад після тривалих дощів зсунувся до ріки, і його вже ніхто не побачить.

Ця проза – поза часом і простором, хоча прив'язана до часу і простору. Така особливість жанру мандрів. Але це розповіді колоритні, живі, пізнавальні й естетично смачні. Яскравості додають карти маршрутів, знімки подорожей і дружні шаржі Євгена Короля. Не читання, одна насолода.

•
*На жаль, "теорія"
дурноверхого ченця Філафея
"Масква – третій Рім"
переросла в ідею "Масква – сталіца
міравова пролетаріата",
яка пройшла
горами людських черепів
і через яку в Чорному морі
більше нашої крові, ніж води.
Але – нація росте у боротьбі,
і хто, як не українці,
повинні обрізати крила
цій божевільній фантазії.*

**(Василь Мойсишин. *Бо йде війна.*
Івано-Франківськ. 2024. 80 с.).**

Це завершення останнього верлібру "Двадцять другого червня / двадцять четвертого року" з книжки Василя Мойсишина "Бо йде війна".

У книжці маємо 15 верлібрових історій, в основі сюжету яких трагедія московсько-української війни. Я не виокремлюю жодного із сюжетів, бо перед читачем відкривається панорама буднів війни, які розказують безпосередні учасники, свідки, жертви цієї трагедії. Цей верлібровий прозопис, дуже простий в освоїй основі, розповідний, чимось віддаленим нагадує непарадні й непафосні спогади ветеранів про II Світову війну. І від цього вони ще трагічніші й жорстокіші у майже беземоційних згадуваннях буднів війни.

Це одна із найчесніших книжок, написаних автором, війна для якого спочатку стала днями очікування вістки від синів з фронту, а відтак тим внутрішнім болем, який вже ніколи не залишить людського серця. Бо війна має здатність "переорати" людину, "змити" попередній досвід, залишаючи глибокі рани на людській долі...

●
*Полковник знову іде на війну.
Він знає, що влада
за природою курва,
яка потребує контролю;
що якісь свинячі рила
з "рідного" уряду
вільно розкрадають мільярди;
що тисячі ухиянтів за хабарі
вільно тікають за кордони,
аби згодом вчити нас любити Україну;
що якісь мажори і мажорки
вільно витанцьовують
біля меморіальних дощок
загиблих воїнів.*

*Та полковник знову іде на війну,
бо розуміє жінку зі стоїчного Харкова,
яка пише у фейсбуці:
"КАБ, який прилетів
у приватний будинок, –
це поки що не до нас",
бо розуміє Марусю Звіробиї:
"Це свавілля може собі себе дозволити,
бо ми захищаємо його від фронту.
Але вилка засади в тому,
що один крок назад –
і не буде ні їх, ні нас".*

*Полковник знову іде на війну,
аби в нас залишилось майбутнє.*

29.09.2024 р.

**(Василь Мойсишин. Бо йде війна.
Видання друге, доповнене.
Івано-Франківськ. 2025. 100 с.)**

Вийшло друге, доповнене видання книжечки верлібрів Василя Мойсишина «Бо йде війна». У першому (2024) було 15 верлібрових історій, у 2-му – 20. Вони є такими простими, як наше розуміння життя; вони є такими складними, як наше нерозуміння війни.

Ці історії з життя. Нема жодної придуманої. Нема жодної вигадки чи домислу в них. Моментами це такі вражаючі історії, що література безсила перед їхньою жаскою правдою. Аби їх виповісти, треба мінімілізувати літературу і надати можливість фактові свідчити.

Василь зумів це відтворити. Це чесна книжка про війну, про яку розповідають не свідки, – учасники подій. Сама війна свідчить проти себе.

Верлібр Мойсишина статичний, документально сухий, але вражає не окремими метафорами чи стилістичними піруетами, а закарбовується правдою інтонації, загальною картиною, яка сприймається немов антична драма, виконана античним хором.

Монументальний в своїй основі документ, який є самодостатнім у своєму праві свідчити правду війни.

Василь Мойсишин вдруге номінується на Шевченківську премію. Я не знаю, навіщо йому цей досвід. Бо як сучасний автор він не є "медійним хрущем", про якого говорять. Але він залишається тим поетом, який вперто переконаний, що література – це не лише погоня за успіхом чи внутрішня основа для духового виростання, але й художній документ цинічної епохи і відшукання людського у ній. Інакше, навіщо вона, ця література...

• ОСТАННІ РОМАНТИКИ ЄВРОПИ

*Останні романтики Європи
віддали вісімнадцять сотень
ядерних боєголовок
своїм завтрашнім ворогам
в обмін на гарантії Будапештського
меморандуму,
який нічого не гарантує.*

*Останні романтики Європи
порізали на металообрухт
свою тактичну авіацію,
упустили належну їм частку
Чорноморського флоту,
не подбали про склади
боєприпасів
у Калинівці і Балаклії,
Новобогданівці і Лозовій,
Сватовому, Ічні, Новоянісолі...*

*Останні романтики Європи
розпродали тисячі танків
і бронетранспортерів,
забезпечивши ними
чи не всі країни Африки,
бо, здається, забули
прадавню мудрість:
якщо країна погано озброєна,
то ворог завжди стоятиме
біля брам її міст.*

*Останні романтики Європи
так і не навчились обирати провід
та контролювати його дії,
тому козацька нація
героїчно харкає кров'ю
і посипає голови попелом.*

26.02.25 р.

Це ще один вірш зі згаданої книжки. Верлібр Мойсишина побутово-розповідного плану з наголосом на останньому реченні. Але впродовж усього вірша маємо ті авторські наголоси, які створюють враження деталі-кільцювання.

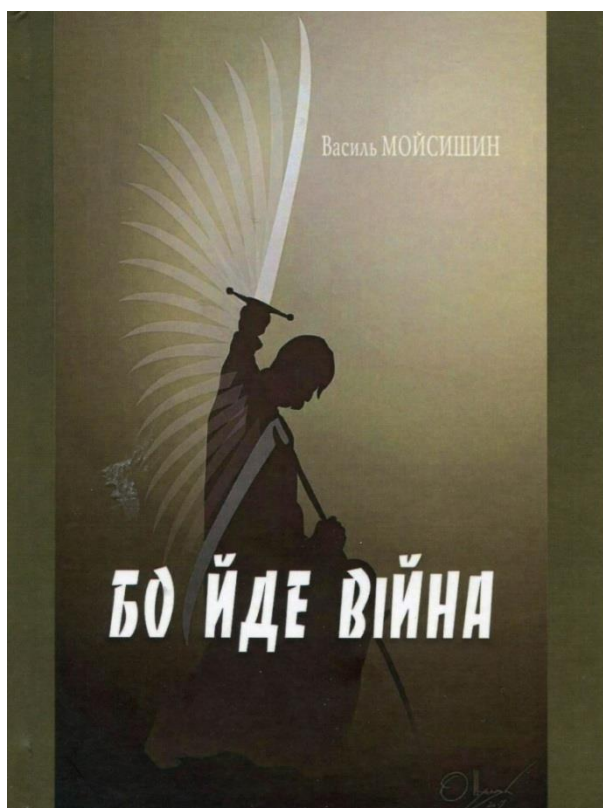
Говоримо про різні мови поетичного у час війни і роль автора. Мойсишин вибрав роль стороннього оповідача. Нічого зайвого у його розповіді немає. Моментами сухий, статичний виклад історії, яка вражає не метафорами чи художньою образністю, а подієвістю, здається, простою в своїй основі, але сповненою підтекстів і настроєвістю індивідуальних оцінок. Витоки цієї традиції сягають літописів княжої доби.

Герої – великі, події – масштабні

Наталія Ясинська

*Івано-Франківський національний технічний університет нафти і газу;
76009, м. Івано-Франківськ, вул. Карпатська, 15;
e-mail: nataliia.yasynska@nunge.edu.ua*

Василь Мойсишин «Бо йде війна».
Івано-Франківськ: «Лілея-НВ», 2024. 80 с.



Серед подій року, про які говорив ІФНТУНГ, підбиваючи підсумки 2024-го, є іще одна, варта окремої уваги. І це подія – не дивуйтесь – літературна.

Уже не вперше Івано-Франківський національний технічний університет нафти і газу має привід пишатися письменницькими здобутками професора кафедри фізико-математичних наук **Василя Мойशिшина**. Але цього разу з-під його пера вийшла особлива книга – «Бо йде війна».

На перший погляд, – зовсім маленька «захалавна книжечка», а з іншого... Коли перегортаєш її останню сторінку, здається, що прочитав не низку верлібрів, а великий роман. Мабуть, тому, що її герої – великі, події – масштабні, й значення кожної – виходить за межі виміру не тільки життя людини, але й цілого покоління.

Війна, про яку розповідає Василь Михайлович, зіткана з історій цивільних і військових, тварин і природи, котрі разом проходять її трагічний хресний шлях.

З-поміж інших тут є й історія ІФНТУНГ переступного 2024-го. Тож віднині університет увійшов і в художню літературу.

Такою книжкою, напевно, варто завершити рік. І не тільки, щоб побачити війну очима очевидців, але й роздивитись уважніше контекст власного життя й по-новому осмислити його сенси.

Вражаюче гостре відчуття епохи і надзвичайно чітке виокремлення найголовнішого – як у снайперський приціл. Тепер зможемо глянути в нього разом із письменником.

Наталія Ясинська, м. Івано-Франківськ

«Кожен наступний політ може стати останнім...»**Тетяна Торак***Карпатський національний університет імені Василя Стефаника;
76000, м. Івано-Франківськ, вул. Шевченка, 57*

Василь Мойсишин *«Бо йде війна».*
Івано-Франківськ: «Лілея-НВ», 2024. 100 с.

Вирізьблення пам'яті про війну пером сьогодні — чи не найскладніше і найвідповідальніше, оскільки інтеграція рефлексій, зумовлених реакцією на «межове становище» суспільства, причому в поетичну форму, вимагає тонкого естетичного чуття, внутрішньої делікатності. Фактичною незмогою узгодити естетику прекрасного — поетичного — із воєнними реаліями, у яких естетика докорінно втрачає свої засадичні параметри, бо війна насамперед є простором численних утрат, породжено з'яву розмаїття видань на воєнну тематику, що закроєні або на фіксуванні подій, або репрезентують образ ліричного суб'єкта крізь призму виповідання наболілого, таким чином набувши монологійності. Серед них нечасто зринає поетична збірка, у якій гармонійно поєднано вищеозначені акценти, — це винятковість, оскільки багатоголосся воєнної тематики марковане строкатістю.

Вважаю, що поезії у виданні «Бо йде війна» Василя Мойсишина не тільки написані в часи російсько-української війни, про що узуально зазначено на початку, а й розширюють тематичні межі, водночас синтезуючи дійсність із авторською світоглядною складовою, представленою в індивідуальному осмисленні воєнного досвіду суспільства та в розгортанні сюжетних поетичних історій, що мають дотичність безпосередньо до автора, для кого війна також має відображення, прочитання якого іманентно наштовхує на емпатичне сприйняття (*«Вітаю Назара з відзнакою // «За честь і звитягу», // яку йому щойно вручили // разом з кількома бійцями // штурмового полку «Сафарі». // Це вони були там, // де стріляно все, що може стріляти, // і літало все, що може літати.»*).

«Ми прощалися з ними так, // ніби прощались навіки, // бо розуміли, // що кожен наступний політ // може бути останнім», — ідейна домінанта першого із віршів, що констатує час — він має властивість протікати, наче крізь пальці; ніколи не знаєш, котрий із днів стане визначальним, тому повинен усвідомити, що *«мрія літати»* потребує *«важкої роботи»* (Шаленці неба). Фактично, всі вірші побудовано на дихотомії «тут-там», таким чином автор крізь призму реалій фронту (там) наштовхує на зосередження на теперішньому (тут). Відсутності узагальнення в

збірці протиставлена акцентуація на конкретному людському досвіді, виокремленні його як індивідуального, зреалізованого як наслідок пережитого враження від розмови (Випадок у дорозі, Ірена, до прикладу). Сюжетність віршів відтворена не лінійним переказом, а й наявністю вкраплень діалогів, з-поміж яких концентрація оповіді не розпливається, зберігаючи густоту та ущільнення вислову.

Людське переживання війни в кожного індивідуальне, однак автор не тільки апелює конкретного людського досвіду, як і не завжди до подій, що відбуваються на Сході, чи описує винятково катування та знущання над полоненими (Той, що вижив у пеклі), водночас не відмежовує пунктирно Схід від воєнних реалій Франківська, — зруйнування корпусу кафедри нафтогазового обладнання (*«Через день після атаки московитів // приймаю іспит // з вищої математики // в аудиторії без вікон // з купкою битого скла в кутку»*). Вірші на присвяту Павлові Гірнику та Богданові Бринському — Коляда, На Спаса 23-го року — особливі тим, що, попри екзистенційно складний період держави, суспільство не вихолощує християнські традиції та цінності, таким чином не пориваючи їх тяглості.

Для поетичної мови автора не характерна метафорична заокругленість, наявність стилістичних барикад, що ускладнюють прочитання, образи тяжіють до традиційних, однак наділені індивідуальним стержнем, відсутня також і обірваність, а то й фрагментарність. Ліричний суб'єкт збірки не вигаданий — унаочнено зринає, точніше — присутність його невіддільна від дійсності, оскільки не абстрагований від неї.

«Бо йде війна» — збірка цікава, зіткана із двадцяти сюжетних поетичних історій із відповідним їм найменуванням та адаптованими до тематичного контуру репродукціями картин Олега Шупляка. У ній чимало епічного, хоча, як на мене, у Василя Мойсишина ліро-епічне світовідчуття без похибки чи тяжіння більшою-меншою мірою до одного із констант творчого мислення, а наявність натуралістичних деталей воєнного жаху — крові, вбивств, гвалтувань, смертей, — наштовхує на умовивід стосовно реалістичності, відсутності зумисної видумки, натомість написано вірші зі власного досвіду або ж під впливом почутих розмов, що зворушили поета.

І найголовніше: *«...нація росте у боротьбі»*, — із Василем Мойсишиним варто погодитися.

Тетяна Торак, м. Івано-Франківськ

Критика. Огляди

ВАЖКИЙ ХРЕСТ

Ярослав Ткачівський. «Христинин хрест».

Івано-Франківськ: Місто НВ, 2025. 49 с.

Повість Ярослава Ткачівського «Христинин хрест» (2025) написана на основі реальних подій. Головна проблема заробітчанства українців у цьому творі загалом не нова. Вона піднімалася в національній літературі від початку ХХ століття і аж до сьогодні. Адже впродовж цього часового простору було кілька хвиль масового виїзду за кордон мешканців України і, зрозуміло, масового заробітчанства. Згадаймо твори Василя Стефаника, Івана Франка, Тимофія Бордуляка, Мирослава Ірчана та ін. І хоч чи не найголовнішою причиною цього явища тоді і тепер є суспільні умови життя українців в конкретну добу (важке матеріальне становище, відсутність місця державної праці у селян або безробіття в місті, затримування або й зовсім невивплата заробленого у ближчий до нас час чи заміна її якимсь товаром і т. д.), що доповнюються особистісними мотиваціями кожного зокрема. Та існують і цілий ряд відмінностей у розкритті цієї проблеми, скажімо, на початку минулого віку і тепер. До прикладу, Матвій Шавала – головний герой повісті Мирослава Ірчана «Карпатська ніч» – це темний, неписьменний селянин, який працюватиме довгих каторжних дванадцять років на найважчих роботах в Америці (на лісорозробках, в шахті, а згодом у справжньому пеклі – ливарному цеху), перетворившись із могутнього силача-богатиря на старого діда. І нестерпні умови життя плюс воєнне пекло приведуть його у фіналі твору до божевілля: психіка не витримує такого її перевантаження.

У повісті Я.Ткачівського і Христина, і її чоловік Іван – це також побожні, віруючі християни, симпатичні читачеві, але вже з певним рівнем освіченості, які можуть собі дати раду, як кажуть, не тільки в своєму селі, але й в іншій країні (Христина – на заробітках в Італії, її чоловік – на будівництві в росії, правда, повернувшись інвалідом, з хворобою хребта). Отож, згадана центральна проблема породжує і цілий ряд дотичних: рідна земля і чужина, щасливе (вдома) і вимушене (сурогатне) материнство (в Італії), гріховність, її причини і каяття, сповідь, щира віра у її сакральну сутність і порушення її Таїнства священником, життя і смерть... А ще – вічне прагнення щастя, і попри все, перевага матеріаль-

ного над духовним і душевним. Адже якби Христина, прагнучи заробити більше грошей на лікування чоловіка та й задля дітей, не спокусилась на народження сурогатних дітей, продавши яких, отримала б більше, ніж на різних роботах на чужині, то, можливо, трагедії і не сталось би...

Письменнику Ярославів Ткачівському загалом вдалося художньо переконливо показати, як у побожній і порядній українській сім'ї відбуваються трагічні метаморфози: обоє стають, не хотючи цього, великими грішниками: Христина повісилась, тобто добровільно пішла із життя, не витримавши людського осуду, порушивши постулати тієї релігійної доктрини, в яку так свято вірила. Ще більшим грішником постає її чоловік Іван, який, прагнучи помститися місцевому пароху за розголошення сповіді, підпалює церкву, святе місце, в полум'ї якого, мимо його волі, самоспалюється. Отож – подвійний гріх. Тому і Христину, й Івана хоронять не як усіх, а як грішників, відступників від віри й церкви. І хоч автор не розкриває глибше духовне єство священника, та устами другорядних, епізодичних персонажів справедливо говорить і про нечуваний гріх духовної особи, через яку (порушення Тайни сповіді) і сталися такі трагічні події в селі (відхід батьків у інші світи, невинні діти залишаються сиротами та ще й у суцільних сільських поговорах).

Ось чому його гріх як священничої особи надто важкий, тому «його душа буде вічно горіти в пеклі», – як скаже «сторонський пан», а народ додасть, що теж нечувано: «То ксьондз-ненза тоту жажливу поголоску селом пустив – шляк би й'го трафив». Клятьба – також гріх, а проклинання церковної особи – подвійний гріх. Тому в творі Ярослава Ткачівського наявний своєрідний контраст, взаємозаперечення. З одного боку, гріх, каяття і сповідь віруючої християнки, а з другого – ще більший гріх священнослужителя, який мав би бути слугою Божим для людей, для їх добра і спасіння, а не задля зла... «Сповідь винна», – уже в кінці повісті твердять селяни, але ж церква закликає вірних християн сповідатися якщо не раз на місяць, то хоча б раз на рік.

Та чи варто сповідатися, якщо через сповідь і її душпастирів твориться зло? А, за етнопсихологами О. Кульчицьким і В. Янівим, однією із центральних рис українців була побожність, віра в Бога, у Божу справедливість. То як тут бути? Тому в фіналі повісті Я.Ткачівського звучить і антиклерикальний струмінь, правда не як головний (як у творах «Люборацькі» А. Свидницького, «Забобон» Леся Мартовича, «День отця Сойки» Степана Тудора та інші, хоч це абсолютно інші твори різних авторів, неоднакових світоглядів і не про нашу добу), а як дотичний, врешті, дискусійний... Бо як серед людей трапляються різні характери, особи з різними переконаннями, добрим чи радше злим нутром, так і серед отців, хоч набагато рідше, або і вкрай рідко, які поводять себе як звичайні християни, здатні на помилки чи негативні вчинки, що аж ніяк не хотілося б бачити в слуг Божих... Врешті, трагічний фінал мотивується

не тільки сповіддю і її наслідками, а й і вищезгаданими і не згаданими причинами, включаючи й специфіку людської натури, перевагою в душі меркантильного, матеріального чи все-таки духовного (гроші чи честь імені), що могло би бути глибше психологічно мотивовано засобами психоаналізу ... А головне неоднозначне питання, на яке шукає відповіді реципієнт: «Чому так сталося, хто винен у такій трагедії сім'ї? »

Отож, реальні життєві події, їх актуальність, цікаві сюжетні повороти в долі головних персонажів сучасного письменника Ярослава Ткачівського, які загалом, а особливо на початку твору, є привабливими і їх невимовно жаль, а також несподіваний, вражаючий фінал – все це сприяє читабельності повісті про заробітчанство в нинішню добу, спонукає задуматися над багатьма питаннями сьогодення.

Марта Хороб

м. Івано-Франківськ

[УДК 81'373:81'374:81'373.7]81'374.2(0.046.3)

**УКРАЇНЬСЬКА ЛЕКСИКОЛОГІЯ, ФРАЗЕОЛОГІЯ,
ЛЕКСИКОГРАФІЯ В ТЕРМІНАХ**

Бабій І. О., Голянич М. І., Стефурак Р. І.

Словник лінгвістичних термінів:

*лексикологія, фразеологія, лексикографія. 2-ге вид., виправ. і доповнен.
Івано-Франківськ : Прикарпат. нац. ун-т ім. В. Стефаника, 2024. 336 с.*

Колектив кафедри української мови Карпатського національного університету імені Василя Стефаника за десятки років має великі напрацювання в галузі лексикографії. До, без сумніву, визначних здобутків у цій сфері належать як одноосібні, так і колективні словники з різних лінгвістичних царин. Назвемо деякі з них: 1) Голянич М.І. Мовний портрет села Тюдів: у двох томах (Івано-Франківськ, 2018, 2022); 2) словник у двох томах «Гуцульська діалектна лексика та фраземіка в українській художній мові» з додатком «Онімна лексика», автор ідеї та концепції – проф. В.В.Грещук, авторський колектив: Р.О.Бачкур, В.В.Грещук, І.М.Думчак, Л.Б.Париляк, В.М.Пітель (Івано-Франківськ, 2019, 2020, 2023); 3) словник М.П.Брус «Фемінітиви в українській мові: генеза, еволюція, функціонування» (Івано-Франківськ, 2019); 4) Голянич М.І., Іванишин Н.Я., Ріжко Р.Л., Стефурак Р.І. Лінгвістичний аналіз тексту: словник термінів (Івано-Франківськ, 2012) та ін.

Рецензований словник колективу авторів – членів кафедри української мови КНУ (доктор філологічних наук, професор Голянич Марія Іванівна, кандидати філологічних наук, доценти Бабій Ірина Орестівна та Стефурак Роксолана Іванівна) – є продовженням опрацювання термінології в царині лексикології, фразеології та лексикографії, що вилилося у друге, виправлене й доповнене видання. Пропонована праця є словником цитатного типу, у якому визначено терміни й терміносполуки із задекларованих у назві мовознавчих ділянок. Порівняно з першим, опублікованим 2011 року, сучасний варіант охоплює зміни, які, безумовно, позитивно вплинули на змістове наповнення праці: відповідно до актуального стану лінгвістики додано низку нових словникових статей; деякі вже наявні словникові статті значно оновлено, тобто доповнено додатковими цитатами-визначеннями з нових наукових джерел і / або прикладами зі сучасної художньої літератури.

Зазначаючи в Передмові, що «в умовах стрімкого розвитку інформаційно-технологічного суспільства ХХІ століття зростає популярність електронних словниково-довідникових видань, які відбивають одну з основних особливостей інноваційних процесів у лексикографії зламу ХХ-ХХІ століття» (с. 6), автори-укладачі одним із основних завдань су-

часного викладача вважають «формування в здобувачів вищої освіти стійких умінь і навичок користування найновішими електронними словниками, насамперед тими, що функціонують у режимі online. Тому для успішнішого й простішого оволодіння навчально-науковим матеріалом у переліку лексикографічних праць, використаних як приклади й ілюстративний матеріал у словникових статтях, у багатьох випадках наведено покликання на відповідні оцифровані джерела в мережі «Інтернет», що під час використання електронної версії словника значно спростить для студентів пошук необхідної інформації (с. 6).

Уважне порівняння з попереднім виданням дає змогу констатувати, що до багатьох словникових статей із лексикографії дібрано приклади нових лексикографічних праць, які з'явилися в науковому обігу в останнє десятиліття, а також додано покликання на їхні електронні версії в мережі «Інтернет», адже й сам словник, як уже вказувалося, плановано використовувати як у паперовому, так і в цифровому форматах. Позитивною зміною вважаємо також здійснену деросіїзацію словника, оскільки зі списку використаної літератури вилучено всі російські наукові джерела, а з тексту – дефініції-цитати науковців країни-агресора.

Словник репрезентує як традиційні терміни, які давно «прижилися» й функціонують у лексикології, фразеології, лексикографії (*синоніми, фразеологічне зрощення, енциклопедичний словник* тощо), так і ті, що використовують рідко чи є відносно новими або й такі, що мають міжгалузевий статус (*антиномії, епідигматика, конкорданс, концепт, семантичний простір слова, узус* та ін.). Такий підхід під час добору реєстрових одиниць зумовлений бажанням авторів показати динамічність задекларованих у назві праці терміносистем, розмаїття їхніх елементів, взаємозв'язок із тими термінологійними системами, які маніфестують «помежові» з лінгвістикою галузі: етнолінгвістику, когнітивну лінгвістику, комунікативну лінгвістику та ін., а також підкреслити, що в сучасному мовознавстві відображено процес актуалізації тих одиниць, які раніше в ньому не були об'єктом термінологійної кодифікації.

Дефінітивна частина словникових статей складається з одного, двох і більше визначень-цитат, та все ж найчастотнішим є використання чотирьох (*антонімія, аргі, варваризм, глоса, денотат, семантизація* та ін.), п'яти (*валентність, евфемізм, контекст, концепт, сема, фразеологізм* тощо), шести (*антоніми, афоризми, семема, тезаурус* та ін.), рідше семи (*адресат, актуалізація, алюзія, валентність, ідіолект, конотація, символ*), восьми (*ідіостиль, okazіоналізм, пресупозиція, референт, троп*), дев'яти (*імплікація, підтекст*), десяти (*денотат, контекст, текст*), навіть одинадцяти (*метафора*) дефініцій. Кожна супроводжується паспортизацією зі вказівкою умовного скорочення та номера сторінки відповідного джерела.

Наведемо приклади словникових статей.

«**Термінологія** – «(від лат. *terminus* – межа, кордон і *logos* – вчення) – 1) система термінів певної галузі науки, виробництва, мистецтва, політики тощо. *Т. виробничо-технічна, Т. філософська, Т. балетна, Т. хімічна*; 2) розділ лексикології, який вивчає терміни» [Єрмоленко. УМ. С. 183].

«1. Система термінів певної галузі науки, техніки, мистецтва, життя або сукупність усіх термінів певної мови. 2. Розділ лексикології, що досліджує терміни різних галузей знань. Інша назва – **термінознавство**» [МФЕ. с. 410].

«Дисципліна, що поєднує елементи лінгвістики з елементами конкретної фахової дисципліни... У широкому розумінні – це, по суті, термінознавство, у вузькому – сукупність термінів певної фахової дисципліни, які, очевидно, на тлі загального мають свою специфіку» [Панько. УТ. с. 152]; «сукупність термінів, що входять у певну термінологічну систему» [Панько. с. 148].

«Хибною є думка про те, що, інтернаціоналізуючи термінологію, ми полегшили собі шлях до економічного прогресу. Народи цивілізованих країн (німці, поляки, французи та ін.) давно вже стали на продуктивний шлях опрацювання своєї термінології, пор.: у чеській мові – ... *letadlo* (літак), *vahadlo* (маятник); у польській – ... *drukarka* (принтер)» [Мацюк. УМПС. с. 139]» (с. 276).

«**Фразеологізми народнорозмовного походження** – стійкі одиниці, «пов'язані з номінаціями суспільних процесів, виробничої діяльності, побуту, родинними стосунками, тваринним світом та іншими базовими поняттями соціуму» [СУЛМ ЛФп. с. 138-139]. У них відбиті: «1) ... трудові процеси: варити воду (з когонебудь); з одного тіста; орати перелогі; прокладати першу борозну; попускати віжки; повертати голоблі; 2) різні виробництва, ремесла... (див. фразеологізми професійного мовлення); ... 6) народні звичаї та обряди: давати гарбуза; облизати макогона; як засватаний; 7) вірування і магічні дії: пускати ману; замовляти зуби; як рукою зняло; з легкої руки; вставати на ліву ногу; виносити сміття з хати; 8) усталені казкові звороти: по щучому велінню; за тридев'ять земель; жива вода; тримати за хвіст жар-птицю; скоро казка мовиться; 9) ознаки і дії, пов'язані зі світом тварин і птахів: заяча душа; хитрий лис; кований на всі чотири; кіт наплакав; показувати пазурі; птиця високого польоту; розправити крила; звити гніздо; курям на сміх» [СУЛМ П. с. 210-211]. ФО такого типу виникли внаслідок різних причин: «...спостереження за явищами природи, тваринами та рослинним світом: як вітром здуло, ...ждати біля моря погоди, ...мокра курка; ...історичні обставини: вільний козак, ...наче татарська орда, ...голити в москалі; ... народні звичаї, обряди, вірування, забобони: дістати гарбуза, на рушник стати, зв'язати руки, як засватаний, пускати ману, зуби заговорювати, вставати на ліву ногу, виносити сміття з хати; ... [фразеологізація] сло-

восполучень з народних пісень, казок, оповідей: біле личко, чорні брови, тихі води і ясні зорі, молочні ріки й кисельні береги» [Ющук, с. 247-249]» (с. 289).

У рецензованому виданні представлена синонімія та дублетність у терміносистемах, що обслуговують названі галузі мовознавства: власне український – запозичений термін (*багатозначність – полісемія, усічення – еліпсис* та ін.), однослівна номінація – терміносполука (*псевдоетимологія – народна етимологія* тощо). Іноді синонімії ряди охоплюють більшу кількість термінів, що зумовлено функціонуванням українського та запозиченого терміна, моно- та полілексемних найменувань того чи того наукового поняття: *домінанта синонімічного ряду, опорне слово, словопоказник, стрижневе слово; фразеологізм, фразеологічна одиниця, фразеологічний зворот, фразема; архісема, інтегральна сема, гіперсема, родова сема* тощо.

Важливість і корисність цього видання полягає, на наш погляд, ще й у тому, що *Список використаної літератури*, який охоплює відповідно 96 джерел, та *Перелік лексикографічних праць, використаних як приклади й ілюстративний матеріал у словникових статтях* (107 джерел), – це своєрідний орієнтир для дослідників. Адже автори ретельно опрацювали, уклали та представили систему джерел, які більшою чи меншою мірою стосуються висвітлення питань лексикології. Тому переконані, що, виконуючи своє безпосереднє призначення – ознайомлення з дефініціями лінгвістичних термінів, вказана лексикографічна праця відіграватиме роль своєрідного довідника чи бібліографічного показника: за потреби читач може звернутися до вказаного біля кожної цитати джерела за більш детальною інформацією. Цінним вважаємо й те, що серед наукових розвідок у цих списках, представлені і напрацювання авторів словника – досвідчених викладачів, які працюють у названих галузях і десятиліттями діляться знаннями зі студентами.

Для зручності користування вкінці наведений *Показчик термінів*.

Словник демонструє плюралізм поглядів на одне й те ж мовне явище, назване відповідним терміном. Це виявляється в тому, що науковці під час укладання словникових статей залучали і контрверсійні дефініції-цитати.

Отож, рецензований словник різнопланово й багатоаспектно репрезентує термінологійне багатство сфери лексикології, лексикографії та фразеології сучасної української мови.

Любов Пена
м. Івано-Франківськ

«СВІТ ЛИШИТИ СВІТОВІ ПО СОБІ...»: ХУДОЖНІ ОСОБЛИВОСТІ ГРОМАДЯНСЬКОЇ ЛІРИКИ НАТАЛІЇ КРІСМАН**Наталія Крісман. Протуберанці душ. Поезія.***Львів, 2022. 367 с.*

Так висловлюється лірична героїня Наталії Крісман у поезії «Бути вільним!». Ліричному творі, що, здається, став лейтмотивом усієї збірки поетеси «Протуберанці душ». Справді, творче кредо львівської письменниці впродовж усіх розділів її нової книги віршів («Вогнехреща майданів», «неВійна», «Дух поповини», «108 зерен», «Рідність») проступає виразно в різних модифікаціях та інтерпретаціях. Навіть більше, цей громадянсько-патріотичний пафос пронизує і такі, на перший погляд, відокремлені розділи збірки, як «Крила» (інтимна лірика), «Дух пуповини» та «Моєму лицареві». Одне слово, перед нами сповнена громадянського звучання лірика сучасної української поетеси. Об'єднує всі цикли віршів Наталії Крісман не лише любов до отчої землі, не лише настійливе прагнення всіляко захищати її від непроханих зайд та звироднілих чужинців, не лише палка віра у наші національні ідеали, але й огром чуттів і відчуттів кожного українця з неперебутньою надією (хай і болісною, та завжди трепетною і впевненою) свій «світ лишити світові по собі...», аби хтось на вивершенні долі чуло зізнався: «Це життя не марно є прожите!»

Наталія Крісман, відтак, осуджує тих, чії душі розчахнені безпам'ятством, чия свідомість сягає лише «причілку власної оселі», чії душі розірвані й розтерзані сумнівами та зневірою, врешті, хто спекулює, торгує честю задля власної вигоди. Маємо перед собою художньо довершені зразки не просто громадянської, а й декларативної лірики. А це, погодьмося, в наш час, в час героїчного спротиву українців москoviтам – річ необхідна й естетично потрібна. Загалом творча і життєва поведінка ліричної героїні Наталії Крісман з її поетичної книжки «Протуберанці душ» (відзначимо принагідно доволі вдалу її назву) всуціль сконцентрована на проблемах часу (його минувшині та сучасності), на тому, що оточує тебе повсякчас, на що ти мусиш конче зреагувати.

Звідси й поліфонія її мотивів та образів, прискіпливий художній аналіз реалій життя, ідейно-естетична прозорливість як майстра поетичного слова. Можна навіть стверджувати, що всі без винятку цикли (розділи цієї збірки), варто зазначити, читаються окремішньо як завершені й довершені, проте у своїй сукупності творять єдине органічне естетичне ціле (несуть у собі багатющу метафорику, багатозначну символіку, неординарну й неперебутню поетику образотворення). Це – справжня поезія високоталановитої авторки: її твори не розпачливі, не скорботні, не

сентиментально-жалісливі, не схожі до численних по-сучасному заримованих голосінь над долею України. Навіть видається, що поетичний світ, створений львівською письменницею, місцями асоціюється зі світом, «закарбованим у слові» Євгена Маланюка, Василя Стуса та ін. А, може, це радше продовження нею (причому свідоме продовження) традицій української декларативної лірики.

Можливо, й тому у художній палітрі поезії Наталії Крісман немає вражаючих краєвидів, що випромінювали б красу життєву й естетичну, що були зодягнені у вишукану образну метафорику, нема описів звідчуженості та присмерку. Їй важливо на тлі ледь не схематично окреслених контурів природи побачити зусібч людину, сповнену віри, надії і сподівань у перемогу добра над злом. Усе це дає підстави говорити про природний творчий хист поетеси, особливості її художнього мислення загалом. І ще одна риса поетичного світу Наталії Крісман – майже у кожному циклі (розділі) її поетичної книжки «Протуберанці душ» виразно проступає лірико-емоційна природа її віршів, зосібна з добірки «Крила», «Дух пуповини» та «Моєму лицареві». Власне, така природа – художньо відкрита, проте не менше містить у собі публіцистичності. Також, до речі кажучи, необхідного атрибуту декларативної лірики.

Осібнo можна і треба говорити про антимілітарну поезію цієї збірки, надто ж у розділі «неВійна», значну частину якого складають твори-присвяти (загиблим у воєнній веремії воїнам під Ілловайськом, співакові Василеві Сліпаку, фронтовим медикам Андрієві Собку та Оксані Романів, військовому капелану Віталію Гуленку та ін.). Така біографічна прив'язаність поезії Наталії Крісман безпосередньо відсилає до прямої альянції, зв'язаної з подіями Другої світової війни: чи можлива поезія після Освенціма? Поетеса відповідає ствердно: можлива! Певно, така антивоєнна творчість поетеси спроможна якоюсь мірою замінити есеїстку. У багатьох її творах цього антимілітарного циклу (розділу) – «Мій Боже, сили дай!», «Воля або смерть», «Ілловайськ, Це війна», «242 доби», «Співом його вітри будуть будити приспаних!» та ін.) зримо проглядає реальність нинішньої російсько-української війни. Реальність жаска, моторошна і болюча. Відтак не випадково зринають такі душевно-щемкі рядки, сповнені віри й надії із поезії «Розтривожений біль...»: *Кров'ю червоною / В земельку зранену / Скрапує наш розтривожений біль... Нас – ненароджених, війнами зморених – / Досі вкладають кати під хрести. / Стань же, Народе мій, / Непереможенным, / Волю у генах своїх воскреси!* Доречно зауважити, що чимало віршів цієї тематики й проблематики Наталії Крісман поставлені композиторами на музичний лад (В. Ліфанчук, Р. Івасів, Г. Лялька, Г. Володько, О. Аджикаєв, В. Аксакал). Це свідчить, що поетичний світ львівської художниці слова – музикальний, сповнений, окрім вербальних, ритмічної органіки, такої природної в

ідейно-естетичному мисленні поетеси. А про нинішні болі і страждання всіх українців вона говорить у такій поетичній формі:

*Це час борні, де Дух – цінніше золота.
Лиш ті, хто прагне світла і прозінь –
Здолають зло. А Янголи вгорі
За кожну душу Господу помоляться
Спочинь, солдате, поруч Я стою...*

Загалом така поезія, яку сьогодні творить Наталія Крісман і яку вона презентує у своїй новій збірці – конче потрібна сучасності, надто ж твори, сповнені патріотичного пафосу. Це – смолоскип пам'яті про УПА, Українських січових стрільців, борців за утвердження нашої української незалежності під час Помаранчевої революції, героїв Небесної сотні, нинішнього героїчного чину українців у броні з одвічним нашим ворогом – російським імпералізмом та шовінізмом. А її, пам'яті, як і героїчного пафосу та патріотизму, забагато не буває. Тим паче, коли вони йдуть від душі, коли по-мистецьки переконливо адресуються як сущим, так і грядущим поколінням української непереможної нації. Як справедливо пише в поезії, що дала назву збірці віршів «Протуберанці душ» Наталія Крісман, – *Йдемо до Світла / Надто довгий шлях./ У кожного – лише своя стежина./ Моя – мене веде через ожинник,/ Когось – провадить маками у житті,/ Комуś під нього кулями встеля.* І вже як апофеоз медитацій авторки:

*І скільки б не чекало нас проваль,
І як би не боліло від образи –
Долати перешкоди легше разом,
До сонця підніматися щоразу,
Як навесні – згоріла вицент трава.*

*І як би не знецінила війна
Людське життя і, що зовемо «щастя» –
Ми завжди прагнем чути серце власне,
Будити в нім вогонь, аби не згаснув
Чи мріяти про весни – хоч би в снах*

Така дивовижна і така потрібна нині поезія львівської художниці слова Наталії Крісман з її книги віршів «Протуберанці душ». Віриться, що її поетичний світ огорне душу не одного українського читача.

*Степан Іванів
м. Івано-Франківськ*

ПРО ЛЮДЕЙ І ДУХ ЧАСУ

Горак Роман. Тимофій Бордуляк. Біографія: Роман-есеї.

Львів: Apriori, 2025. 288 с.

Письменник Роман Горак (1942–2025) своєю творчістю вибудував цілу історію літератури і культури, подану крізь призму біографій її знакових постатей. У цьому ряду ще одна книжка – біографія Тимофія Бордуляка. Читане давніше (від книжки 1990 року про Леся Мартовича починаючи) свідчить, що Роман Горак щоразу вміє зацікавити, знайти щось невідоме, подати навіть знане під іншим кутом. Тому-то своїми книгами письменник перемінив нашу байдужість до багатьох національно значимих постатей українського літературного світу – на інтерес до них.

Оповідь автор побудував у хронологічному викладі. Дванадцять есеїв-розділів, кожен з яких відображає певний етап життя і творчості письменника Тимофія Бордуляка. Читаючи текст роману, проникаючи у зміст сказаного (а тут карколомного сюжету чекати не слід, бо Тимофій Бордуляк був священником, а не авантюристом, тому й не робив нічого незвичайного), цікаво спостерігати за тим, як, на чому і з чого Роман Горак вибудовує полотно розповіді. Це – характерний для нього підхід, який полягає в детальній розбудові тла, на якому й розгортаються інколи добре вималювані, а найчастіше намічені лише штрихами (через брак інформації) кроки його героя.

Коротко окреслюючи всю біографію героя, у вступному есеї Роман Горак дає узагальнений погляд на життя Тимофія Бордуляка. Це важливий момент, який відкриває перед читачем розуміння життєвого ритму, в який потрапив священник і письменник Бордуляк. Він, живучи на Поділлі, шкодував, що за роботою і вічними нестатками не мав навіть змоги побувати в Карпатах – лиш бачив їх здалік. Так автор налаштовує на сприйняття реалій життя представника української літератури, який виростав на скупому ґрунті, бо не мав того середовища, яке мали інші українські письменники (Стефаник – Краків, Черемшина – Відень).

Помітно, що письменник брак фактичного матеріалу з біографії Бордуляка майстерно компенсує прочитанням його художніх текстів, а також контекстом, який дає відчуття тієї доби. Люди і події довкола нього роблять документальний образ гімназиста Тимофія Бордуляка динамічним. Тут стільки всього: й історія освітньої системи, і постаті, причетні до гімназії, і революція 1848 року. Ну й інтриги проти єпископа і кардинала Сембратовича, які вилилися в політику, а все це авторові потрібно для того, аби показати, чому Тимофій Бордуляк мав труднощі з отриманням рекомендації для вступу в семінарію.

Спраглий доброго слова про свою працю, а не те що якоїсь громадської плати, Бордуляк намагався оцінити себе крізь призму інтересу до його творчості не на рівні фейлетонів, які газета «Діло» публікувала (бо мала бути чимось постійно наповнена), а через те, чого не сталося: йому редакція не пропонувала видати власні тексти окремими відбитками з готових, набраних уже газетних колонок. І він з цього робив висновки.

Автор роману-біографії кілька разів цитує лист Бордуляка до Осипа Маковоя, де письменник розкриває свій світ і вдається до самохарактеристики. Біографи цінують такі матеріали: листи – це сповідь, яка відбувається дистанційно, тому й легша, бо не говориш в очі.

Читач роману стає свідком початків творчості Тимофія Бордуляка, проникає у його художній світ. На основі перших текстів, опублікованих у «Ділі», автор відчитує світогляд свого героя, який пробував увійти в літературу через переклад «Змови Катиліни» Гая Саллюстія Кріспа, текст якого використовували для вивчення мови у гімназійному середовищі. Письменник не уникає гострих питань міжнаціональних стосунків (українці, поляки, євреї), не соромиться сказати, що ранній Бордуляк перекладав Тургенєва, популярного у другій половині XIX століття через посередництво галицьких москвофілів. Та водночас говорить, що протверезіння прийшло у час Першої світової війни, яка принесла Галичині тяжку російську окупацію.

У романі-есеї Романа Горака, як у складному механічному годинникові середньовічного майстра, де сотні бронзових коліщаток рухають одне одного і щось показують на кількох циферблатах, один факт тягне за собою інший; одне ім'я змушує згадувати ще про когось дотичного. По суті, автор відтворює картину історії і людського життя, де все має видимі й невидимі шляхи і причинно-наслідкові зв'язки.

Бачимо це на прикладі історії Теофілі Вишневецької, сестри короля Станіслава Лещинського, яка пов'язана з монастирем, у якому згодом була семінарія, де вчився Тимофій Бордуляк. Усе це не просто пошук письменником цікавих фактів, а докопування до історії нашого відродження, повернення до українства. Саме в цій семінарії в XIX столітті з'явилася традиція промовляти до народу рідною мовою, а звідси недалеко вже до постановки питань про національно-культурну і політичну самостійність українців.

Творчість Тимофія Бордуляка Роман Горак подає крізь призму власного бачення. Робить вдаль літературознавчі і світоглядні оцінки творів, показує погляди героя свого біографічного роману. Разом з тим прочитується контекст. Тут і «Літературно-науковий вістник», і святкування 100-ліття нової української літератури, і 25-ліття творчості Івана Франка (де Тимофій Бордуляк також не був). Там, де є можливість, Роман Горак аналізує причини певних вчинків свого героя. Наприклад, святкувати річницю творчого чину Івана Франка не поїхав, бо, свідчить метрична

книга, того дня у його парафії на Тернопіллі зафіксовано два похорони, які він провадив як парох. Загалом же, він більше «не був», ніж «був». Та водночас письменник, який жив і творив у власному замкнутому світі зі своєю тематикою і методом відображення дійсності, насправді являв собою одну з органічних ланок життя – звичайного життя як біологічного процесу, і життя творчого.

Здається, Роман Горак навмисне переплітає у тугий вузол події, які стосуються самого Тимофія Бордуляка із тими, що не дотичні до нього безпосередньо, але були в усіх на слуху і досі лишаються маркером, який характеризує життя в габсбурзькій монархії. Наприклад, історія з убивством фанатиком цїсаревої Сїсї. Письменник навіть наводить текст одного з варіантів піснї про цю подію, яку співали жебраки і волоцюги. Там колоритною деталлю є зброя нападника: «шпиндель затроєний». Цей епізод історії живучий, а пісню й досї у супроводї гітари співає львівський актор з коломийським корінням Ромко Біль.

У сучасному тлумаченні доба Австро-Угорського правління бачиться таким собі раєм, де все було пристойно і де всім добре жилося під цїсарським скїпетром. Однак письменник, розгортаючи картину галицької дїсності, далекий від лакування ситуації. Розповідає про жажливі речі. Наприклад, про загрозу, яку несли «гендлярї живим товаром» – вербувальники молодих сільських дівчат нїбито для служби в містї, а насправдї для відправки далеко за межї імперії для розваги чужих солдатів. З Галичини щороку таким чином вивозили 15-20 тисяч дівчат; за кожную з них гендлярї отримували від 150 до 300 золотих. На торгівців полювала австрійська поліція і 1892 року у Львові проти такого «підприємця» навіть відбувся судовий процес. До Тимофія Бордуляка це має прямий стосунок як до пастиря і письменника: за великим рахунком, він був відповідальний за своїх парафіян, яким треба було пояснити, що загрозу несе не лиш пияцтво, а й інші, здавалося б, цілком благі речі. Ще одна новація з того ж розряду – агїтація людей на виїзд до Канади. А 1898 року – нова хвиля агїтації: за переселення у Бразилію. На це також відгукнувся Бордуляк своїми творами.

Цей роман (як і десяток інших творів Романа Горака) варто прочитати ще й тому, що тут багатюща інформація не лише про людей, а й про час. Про церковні приходства і механїзм їхнього забезпечення; про кількїсть землі, сполучення, поштовий зв'язок; про вибори і виборчу систему; тогочасну моду (у що взувалися, одягалися, що носили на шії і на голові).

До родзинок книжки про Тимофія Бордуляка можна записати розповідь про те, як семїнаристи шукали собі наречених перед висвяченням та які традиції існували у священничому середовищі. Про «приписи» і «сценарії» освідчення в коханні; про те, як семїнаристи на вакаціях зби-

рали дані про потенційних наречерих у своїх краях і заносили їх у спільну книгу для загального користування.

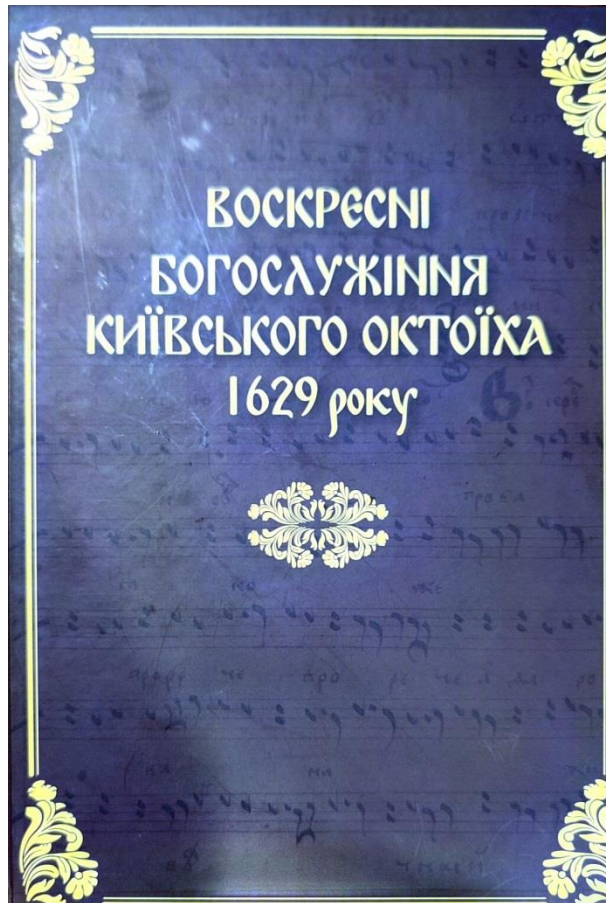
Та поряд з цікавинками і курйозами постає відображення складних реалій життя і побуту простолюду. Тяжкі часи Першої світової війни, періоду польської окупації Галичини із убивствами, цькуваннями, пацифікаціями. Тут сплітаються література і життя, біографія письменника і жорсткі реалії міжнаціональної боротьби за владу у Галичині.

Загалом це інформативний текст з багатьма захопливими відступами; з максимальним використанням мало знаних або й цілкомне відомих фактів. Крім образу Тимофія Бордуляка як особистості і письменника, з книжки пробивається і парує-клубиться дух часу.

Микола Васильчук
м. Коломия

ВИДАННЯ УНІКАЛЬНЕ ТА ЗНАКОВЕ
«Воскресні богослужіння київського Октоїха 1629 року»
(доповненого текстами піснеспівів українських джерел XVII–XVIII ст.)

За ред. Марії Качмар, Юрія Осінчука.
Київ – Львів: «Горобець», 2025. – 312 с.
Серія Історія української музики: Джерела, вип. 33.



У 2025 році побачило світ за всіма ознаками унікальне та знакове видання – «Воскресні богослужіння київського Октоїха 1629 року». Неродинарність цього видання не лише в тому, що систематизовано і цілісно подано раритетні тексти, які, без сумніву, є вагомою спадщиною для української духовної культури, а й передусім у тому, що відродження української державності (з кінця XX ст.), а в наші дні ще й відстоюван-

ня свободи і незалежності у борні з сусідом-окупантом вимагають комплексу дій, реалізації різноманітних інтенцій у сфері як матеріальної, так і нематеріальної культури.

Галузь, якій присвячений фундаментальний доробок Марії Качмар та Юрія Осінчука, лежить у площині особливої напруги, а також латентних та очевидних протиріч. Українська мова як репрезентант духовної культури впродовж останнього тисячоліття виборює право на існування. Цей процес відбувається у складній геометрії різноманітних впливів, залежностей та протистоянь. Східнослов'янська релігійна традиція, яка своїм корінням сягає давньої Візантії, впродовж усієї історії ввбирала та синтезувала комплекс релігійних складників, а також наклала відбиток на східнослов'янську картину світу.

У цьому контексті церковнослов'янська мова в сукупності з літургійною традицією, мистецтвом книжної справи, храмовою культурою, з філігранно відшліфованими обрядовими нормами та канонізованими формами комунікацій сформувала складну та цілісну структуру. У ній вокальний сегмент посідає одне з ключових місць, оскільки на східнослов'янську співочу модель наклалися літургійні традиції з багатовіковою історією. Як уже було зазначено, українська культура, як і модель світу загалом, у XV–XVIII століттях потрапила в зону особливих напружень та протистоянь, і первинно то були претензії вже зміцнілого на той час північного сусіда на культурно-історичні здобутки України. До цього додалися прикрощі та негаразди на українських землях, які були сегментовані різними впливами. Це ісламсько-мусульманський світ на півдні, римо-католицький – на заході, московсько-православний – на сході, а також Велике польсько-литовське князівство чи його рефлексії на півночі та в центрі країни.

Але попри це літургійно-обрядова (консервативна в хорошому сенсі) традиція об'єднувала ці землі і доводила цілісність не лише релігії, а й мовокультури. Посягання і різного роду інтервенції у бік української духовно-культурної цілісності не припинялися. Особливої цінності у цій складній мозаїці дійсності набули тексти з колективним чи персоналізованим авторством; література, яка підлягала тиражуванню; ізводи та інші тексти історико-хронологічного характеру, історичні хроніки (літописи) та інша текстова спадщина. Саме вона стала найважливішим масивом артефактів, які доводять етнокультурну і мовно-світоглядну належність.

Та все ж жорна історії намагалися у різний спосіб змішати, перетягнути, узалежнити, переплутати причинно-наслідкові зв'язки, генеалогію, етимологію, а також зредувати окремі важливі культуротворчі чинники. У такій складній конфігурації проминали десятиліття та століття. У мовній, культурній, релігійній, політичній, демографічній та інших реаліях тліли чи, розвиваючись, прогресували різного роду деструк-

тиви, які «успішно» дожили до наших днів. Попри намагання та ентузіазм окремих дослідників впорядкувати українську мову, описати говірки, збагнути та системно-еволюційно подати церковнослов'янську мову, виявити феномени етноментальних впливів, різного роду запозичення та імпорти, виявити культурно-світоглядні домінанти та рецесиви і багато інших феноменів, значна кількість проблем і об'єктів дослідження залишилися невивченими або вимагають перегляду чи науково-методологічних уточнень.

Тому кожне напрацювання, кожен науково-аналітичний доробок, який виконаний у форматі системного аналізу та опису, набуває особливої цінності для української культури, історії, духовності. Значної актуальності такі праці набувають у наші дні – час великого спротиву агресії російського сусіда, збереження своєї свободи та культурної незалежності, у час протистояння намаганням розколоти нашу духовну єдність. До цієї категорії, без перебільшення, належить унікальне та багатопланове за всіма ознаками видання «Воскресні богослужіння київського Октоїха 1629 року».

Винятковим це видання робить те, що автори з філігранною точністю, з усією можливою повнотою, з максимальною аргументативною базою, з урахуванням контекстуальних та конотативних значень і відтінків, з апеляцією до культурно-історичних реалій, із залученням мовного фактажу описали «Октоїх 1629 р.». Та автори не обмежились цим літургійним джерелом. До зазначеного монографічного дослідження ввійшли також тексти ірмосів, прокимнів, псалмів, кондаків. Особливого рефренового звучання у праці набули апеляції до українського історичного контексту – йдеться про українську редакцію церковнослов'янської мови. На цей аспект хочеться звернути особливу увагу.

Відомо, що українська редакція церковнослов'янської мови як ключовий чинник нашої духовної культури впродовж останніх п'яти століть перебуває в умовах особливої нестабільності та зазіхань антагоністично налаштованих агентів. Літургійний (церковно-хоровий, церковно-літургійний) спів у рамках поетичної форми та вокалу, гармонії та пропорції структури і змісту, у форматі співвіднесеності з образами, апеляції до емоційно-експресивних реєстрів, ціннісно-світоглядного налаштування учасників обрядового дійства, історичної відповідності та аксіологічно-світоглядних інтенцій є цариною найвишуканіших та ювелірно скомпонованих деталей, які у цілому формують оригінальний орнамент української етнокультури.

Авторам важливо було виявити ті акценти та смислові вузлики, які тканину літургійного виконання визначають як винятково та безпідмінно українську. Автори у цій праці зазначають, що наразі йдеться про «відродження церковного співу» київської церкви, але від себе хочеться додати, що у це формулювання вкраплений елемент творчої скромності,

оскільки відродження реалій зазначеного періоду неодмінно буде вторгненням у нашу історичну пам'ять, в колективне підсвідоме – торкнеться глибинних пластів минулого і стане своєрідною етнокосмічною месою, яка буде позбавлена хронотопних рамок і стане музикою рівня Творця. Стає класикою, яка має право на життя як у рамках етносу чи мікроетносу, так і на рівні невмирущої класики. Тож мова текстів, мова музики, храмового антуражу та інші чинники формують унікальну атмосферу священнодійства. На цьому авторами зроблений особливий акцент, проте це ті моменти істини, які неодмінно проявляться в умовах дотримання прописаних та обертонічно вишуканих деталей, що передбачає давня традиція церковного співу.

Крім інших беззаперечних цінностей, рецензований збірник містить ознаки історико-енциклопедичного, краєзнавчого, культурознавчого, музикознавчого, мовознавчого, етнокультурного та інших довідників. Але слід зацентрувати увагу на тому, що найвиразніше відстежуються риси монографічного плану. У вічі впадає дуже широка та скрупульозна аргументативна база і докладний аналіз повного спектру чинників, що в цілому формують літургійний стиль як такий. У такого принципового, зваженого та в апеляційному сенсі самодостатнього видання не може бути вираженої опозиції чи критиків. Тому ми маємо справу з повноцінним монографічним дослідженням.

Аналізоване видання наділене низкою інших вартісних ознак. Однак жанр, в якому здійснюється запропонований аналітичний погляд, передбачає лаконічність та обмежений формат. Тож з огляду на цей чинник звертаємо особливу увагу на те, що у рамках української наукової традиції одна з культурно-історичних ніш, котра пустувала впродовж століть, заповнена, що є наочністю і стимулом як для авторів, так і для інших пошукувачів до подальших розвідок у зазначеній і в дотичних галузях. І це тому, з огляду на сказане вище, що у нашому минулому таких незаповнених вакуумних або начинених білянауковим фальсифікатом ніш чимало, і впорядкування, аналіз із залученням широкої наукової бази є беззаперечною та нагальною потребою для української культури і, врешті, відновленням історичної справедливості.

Ярослав Мельник
м. Івано-Франківськ

ЕТИМОЛОГІЯ ЯК ДЖЕРЕЛО ІНФОРМАЦІЇ ПРО ФОРМУВАННЯ ЛЕКСИЧНОГО СКЛАДУ МОВИ

Скаб М.В., Скаб М.С. Українська етимологія.

Київ: ВЦ «Академія», 2025. 280 с.

Етимологія є основним джерелом відомостей про складний історичний процес формування лексичного складу мови. Водночас одержувані в результаті етимологічних досліджень висновки про значення слів на давніх етапах мовного розвитку дають конкретні уявлення про природне середовище, соціально-економічне життя і мислення носіїв мови в доісторичні часи, від яких не збереглося писаних пам'яток. Етимологічні дані про запозичення слів є важливими свідченнями про територіальні, економічні і культурні зв'язки між різними народами – носіями відповідних мов.

Олександр Мельничук

Вислови про етимологію зазвичай фокусуються на взаємозв'язках мови, народу та його культури. Ці висловлювання підкреслюють, що мова є скарбницею народного духу, сподівань і досвіду, а етимологія допомагає зрозуміти цей зв'язок. На одному зі всеукраїнських онлайн-семінарів, присвячених розгляду різних аспектів сучасної лінгвістики, доктор філологічних наук, професор кафедри української мови та прикладної лінгвістики Київського національного університету імені Тараса Шевченка Лідія Павлівна Гнатюк, одним із напрямків наукових зацікавлень якої, власне, є історія української мови, сказала, що наша зброя – це наші знання про минуле, у тому числі і мовне. Тож звернення до історії мови, до етимології як розділу мовознавства є завжди на часі. Тому вважаємо важливим вихід у світ навчального посібника Марії Василівни та Мар'яна Стефановича Скабів «Українська етимологія», який буде корисним не тільки для майбутніх фахівців філологічної сфери, а для всіх, кого цікавлять проблеми мови, зокрема етимології.

Рецензоване видання охоплює вісім розділів, кожен з яких з різних поглядів розкриває суть етимології та етимологічних досліджень.

Перший – «Етимологія як розділ мовознавства» – присвячений висвітленню питань про предмет і об'єкт цієї мовознавчої дисципліни; про поняття внутрішньої форми слова як мотивувальної ознаки, на основі якої відбувається називання реалій навколишньої дійсності; про явище деетимологізації та її причини, а також про відмінність наукової та на-

родної етимології. Автори обґрунтовано зауважують, що «народна етимологія не може бути критерієм істинності в дослідженні історичної походності слів, однак є цікавою з погляду асоціацій етносвідомості» (с. 26).

Ще в давні часи люди замислювалися над походженням окремих слів, як і над походженням усього, що спостерігали навколо себе. Тому органічним у структурі пропонованого видання є другий розділ «Історія етимології», що складається з таких підрозділів: «Етимологізування в Давній Греції і Давньому Римі», «Середні віки як період занепаду етимології», «Виникнення порівняльно-історичного методу в мовознавстві. Формування етимології як науки», «Етимологія в XIX-XXI ст. Основні українські наукові центри з дослідження етимології».

У третьому розділі «Основні принципи етимологічного дослідження» коротко висвітлено суть порівняльно-історичного методу як основи етимологічного дослідження; схарактеризовано шість основних принципів етимологізування: фонетичний, словотвірний (морфологічний), семантичний (ізосемантичний), речовий, просторовий (географічний, лінгвогеографічний) та генетичний (генеалогічний). Акцентовано на тому, що наукова етимологія спирається на аналіз звукових, семантичних, морфемно-словотвірних і морфологічних відповідностей у структурі співвідносних значеннєвих одиниць, які на сучасному етапі мають більшою або меншою мірою подібне звучання й значення як наслідок історичного розвитку генетично пов'язаних мовних систем. Важливими, хоч і допоміжними, чинниками з'ясування етимології автори вважають культурно-історичну й територіальну інтерпретацію мовних фактів та явищ, що формувалися в середовищі носіїв різних діалектів і мов, а також когнітивний аналіз значень.

В окремому розділі згруповано «Труднощі, з якими стикаються етимологи». Серед них науковці аналізують такі: нерегулярні фонетичні процеси (асиміляція, дисиміляція, метатеза, протеза, епентеза, дієреза, гаплогія, синкопа, апокопа, скорочення і стягнення форм слів, що виникають у розмовній комунікації під час швидкого темпу мовлення, субституція); нетипові етимології (слова, які утворилися із форм окремих слів; слова, створені штучно на конкурс чи придумані окремими особами; слова, утворені абрєвіацією; слова та вирази, утворені випадково через неправильне написання, прочитання чи переклад); етимологічні проблеми, пов'язані із запозиченнями внаслідок контактування між державами і спілкування між народами, у процесі обміну предметами та поняттями. Цілком погоджуємося з думкою М.В.Скаб та М.С.Скаб щодо того, що «запозичення необхідні лише в тому випадку, коли без них не можна обійтися, а запозичення без потреби є невиправданими і завдають мові шкоди» (с. 89). Щоби не вдаватися в жодну крайність (1 – захоплення іншомовними словами; 2 – бажання зовсім очистити мову від

них), мовознавці вважають пуризм виправданим для тих мов, яким загрожує асиміляція: «Коли в радянський час тоталітарний адміністративний апарат заохочував зросійщення української мови і в словниках масово стали з'являтися росіянізми [тут, на наш погляд, доречніше було б використати відповідніший термін *російзм*, який свого часу запропонував професор Прикарпатського (тепер Карпатського) національного університету імені Василя Стефаника Микола Петрович Лесюк. – Л.П.], а в перекладних словниках на перше місце ставили слова-відповідники, які були близькими за звучанням до російських, то помірні пуристичні тенденції в українській мові на сучасному етапі є доцільними, цілком виправданими вони були в Чехії після майже суцільного онімечення чехів» (с. 89).

Розділ «Етимологічні словники української та інших слов'янських мов» містить характеристику етимологічних словників за такими ознаками: а) способом подання матеріалу; б) ступенем охоплення матеріалу; в) об'єктом дослідження; г) кількістю авторів. Зазначено, що найповнішим українським етимологічним словником, підсумком українських етимологічних студій є 7-томний «Етимологічний словник української мови» (ЕСУМ), який створили науковці відділу загального і слов'янського мовознавства Інституту мовознавства імені О.О.Потебні НАН України за редакцією О.Мельничука. Автори видання небезпідставно називають етимологічні словники різних типів невичерпним джерелом знань про минувшину.

«Етимологічний аналіз в освітньому процесі» – це розділ, у якому з'ясовано суть етимологічного розбору і його місце серед інших видів мовного аналізу; пояснено порядок здійснення етимологічного аналізу; наведено приклад етимологічного аналізу слова.

Оскільки історія слів тісно пов'язана з історією народу, то етимологічні дослідження набувають першочергової ваги для розв'язання важливих історичних та етногенетичних питань. У розділі «Значення етимологічних досліджень для різних галузей знань» автори розглядають етимологічні відомості із двох ракурсів: 1) як спосіб уточнення наявних теоретичних ідей; 2) як основу для творення нових теоретичних ідей.

Для створення різних зображально-виражальних ефектів у різножанрових текстах часто використовують засоби етимології. Про це йдеться в розділі «Стилістичні можливості етимології», у якому на багатьох прикладах проілюстровано можливості використання відомостей про походження мовних одиниць у процесах розгортання як художніх, так і нехудожніх текстів.

Після кожного розділу автори посібника подали запитання і завдання для актуалізації прочитаного. Це дасть змогу сконцентрувати увагу на найосновніших положеннях висвітленого у відповідних розділах і систематизувати знання.

Вважаємо доречним введення до структури рецензованого видання Додатків, у яких уміщено вправи для практичних занять, систему тестових завдань та зразки етимологічного аналізу. Важливою складовою є також короткий Термінологічний словник, що охоплює дефініції найважливіших термінів і терміносполук зі сфери етимології. У Літературі зібрано наукові розвідки, лексикографічні праці, роботи довідникового характеру українських та зарубіжних авторів. Приємно, що представлено і публікації членів кафедри української мови Карпатського національного університету імені Василя Стефаника, зокрема проф. Голянич Марії Іванівни та доц. Стефурак Роксолани Іванівни.

У виданні оприлюднено багатющий ілюстративний матеріал, що свідчить про наукову виваженість та обґрунтованість теоретичних положень.

Любов Пена
м. Івано-Франківськ

ЯК ОСКОЛОК З-ПІД СЕРЦЯ

*Баран Є. М. Щоденник Пилата: Верлібри / Євген Баран;
передм. А. Стожука. Х.: Майдан, 2024. 120 с.*

*Баран Є. М. Мова каміння / Євген Баран;
передм. М. Славинського. Х.: Майдан, 2025. 116 с.*

Скажу відверто: про Василя Стефаника неможливо писати, тим більше літературознавчо або ж – зі спробами, подібними до любителства хорооводів під назвою інтерпретації (щодо останнього – не дай Боже в цьому разі!): це означає роз'ятрювати найболючішу рану, – писати, не віддавши належне внутрішній кришталевості покутського Бетховена, яку він дивним чином витримував нести в собі, хоч зовні вбачалася ота мужицько-селянська твердість. Зрештою, скільки би не говорили про Стефаника, цього перманентно недостатньо, бо товчіння води в ступі завжди безрезультатне, коли врешті-решт не визнати, хоча би самому собі, що стефаниківський простір так і залишатиметься неопізнаним, коли відштовхнутися бодай від його сакрального підґрунтя, уже не говорячи про родинну правду, яку носив під серцем. Тому писати про Стефаника на рівні любителя означає множити макулатуру, бо *«Писати про Стефаника // можна лиш тоді // коли болить слово»*, – Євген Баран.

У верлібрових збірках Євгена Барана натрапляємо на спробу осмислення світу шляхом ходьби по стефаниківських слідах. І це чи не найбільш глибоке, закрое на вмінні окреслити наболіле концентуальним пунктиром, уловивши як суть, так і самому надавши індивідуального тону, верліброве стефаниківське осмислення. Гадаю, такого б суголосного наближення до психосвіту письменника не було б, коли Євген Баран не був би літературним критиком і не відчував окремих тонкощів світу тіней – прозорих і темних, якими сповнене авторське відлуння.

До *«Щоденника Пилата»* увійшли дві рефлексії стефаниківського характеру, а до *«Мови каміння»* також – два.

Де немає сповнення сенсами, там немає літератури, простіше – те Слово потенційно мертве, як би герметично не було обмотане фольгою вдаваної літературності. Тому перше суголосся зі стефаниківською поетикою – у відсутності зайвини, окресленні наболілого крізь призму родинної історії, що іманентно зринають, як біла любов, що завжди болить найбільше, бо залишає відбиток, що ніби не рятує, але й не відпускає, поки ти. Так, Стефаник був *«ріжний, контрастний // друзів у серці не мав // і не мав до них сентиментів // лиш біль і сльози»*, але його наповнювала радість, що завжди невід'ємна від болю. Тому Євген Баран обрамлює верлібр (с.26, *«Щоденник Пилата»*) апелятивами, що близькі не до суті, а до сутності близького йому світу, бо й сам гостро відчуває,

«коли болять слово», а всередині структурних рамок – історія Життя, що репрезентує точкові стефаниківські кроки буття.

Дитинство – праоснова творчості. Ніколи не знаєш, скільки часу потрібно Слову, аби народитися, аби зазвучати, аби прозріти з німоти. Поки ти дитина, що носить у собі цілий світ, доти здатен творити, без цього – звичайний ремісник. Тому верліброва рефлексія (с. 59, *«Щоденник Пилата»*) на означення коломийського періоду в стефаниківській дорозі актуальний тоді, коли ведемо мову про з'яву на світ потенційного голосу, готового на «чистоту» розмови (*«Стефанік повернувся // у Коломию, // місто, яке його // принизило в дитинстві // й розбудило творчий ген»*). Ідейна домінанта відтворена у введенні діалогічного вкраплення з-поміж рядків і відтворенні на основі інтерпретаційного літературного міжписьменницького діалогу (*«– Люди страшно злі, // пане Стефаніку...»*). Бо поки маєш до чого перманентно повертатися в спогадах, доти віриш, що тебе тримають на світі як живі, так і мертві.

«Синій книжечці...» та *«Невиголошений монолог Стефаніка перед гробом Семанюка»* (с. 16 і с. 17-20, *«Мова каміння»*) – верліброві рефлексії-присвяти. У першій зринає образ Білого Хлопчика на чорній ріллі, а патетику викликає те, що *«то не син газди»*, бо вже тоді, ще хлопчиком, був Білим, і все життя його серце було білим, як аркуші паперу, які списував безбожно і по які зчаства ходив у крамницю. Щодо другого – маємо верліброву рефлексію-звернення, що набуває монологічного звучання, що прикметно – із голосом автора, що немовби в тіні, але й присутній, бо веде читача крізь спогади, прикуті до світлої пам'яті дружби з Іваном Семанюком (1874-1927). А наприкінці – Євген Баран зумів поставити риторичне запитання без розділових знаків, оскільки інтонаційно читач вловлює його (*«...не знаю // що швидше проститься // твоя гуцульська вірність // чи моя // родова // стефаниківська правда»*).

Які, виявляється, глибокі контури, у чотирьох верлібрах, а що говорити про інші?.. Хоч про них уже сказано немало... Але у своєму матеріалі окреслюю лишень стефаниківські верліброві рефлексії Євгена Барана.

Це – як осколок з-під серця: ніколи не знаєш, коли відокремитися, змусивши боліти, а відтак лишень розводити руками: *«І чого ти, серце моє?...»*

І найголовніше: те, що видання верлібрових рефлексій Євгена Барана можливо розглядати крізь оптику різнорідних бачень, увиразнює множинність смислового простору збірок, так і уможливорює свідчення стосовно плюралістичного характеру рефлексійних wypowiedi автора, що спричинює домінантність поліваріантного принципу прочитань.

Тетяна Торак, м. Івано-Франківськ

ОДЕРЖИМІСТЬ

**На службі науки і культури. Зб. наукових праць на пошану
Олега Купчинського з нагоди його 90-річчя.***Київ-Львів, 2025. У 2-х томах.*

Саме таким містким словом можна визначити життєвий і творчий шлях відомого в Україні та за її межами сучасного українського вченого, почесного голову НТШ і почесного члена багатьох національних та закордонних наукових інституцій і товариств професора Олега Антонича Купчинського. Свідченням цього можуть слугувати два томи наукових праць на його пошану з нагоди 90-річчя від дня народження «На службі науки і культури», що їх підготувало Наукове товариство ім. Шевченка в Україні за фінансової підтримки родини академіка Леоніда Рудницького. Справді, зі сторінок цього видання постає людина одержимої вдачі у різних виявах свого характеру, у різноманітних життєвих і творчих діяннях, у безмірі багатьох наукових інтересів та дослідницьких досягнень. Тож можна із захопленням та подивуванням сприймати його численні висліди в історичній, філологічній, археологічній, культурологічній науці, у творенні розмаїтих жанрів статей, джерелознавчих студій чи енциклопедичних гасел, у біографічних дослідженнях, в історичних студіях з проблем функціонування НТШ як унікальної української національної інституції, до відродження в нинішніх умовах в Україні доктор історичних наук, професор Олег Антонович Купчинський брав безпосередню участь спочатку як його науковий секретар, а відтак – голова та почесний голова. Одержимість і багатолітня відданість цій важливій справі у національно-духовні сфери сучасної України, що її впродовж десятиків років демонструє Олег Купчинський, воістину вражає.

Як і вражає його титанічна щоденна праця (редактора та організатора видавничої справи) на ниві популяризації діяльності НТШ: проведення багатьох наукових конференцій, симпозіумів, публікацій багатющих різнопланових томів «Записок НТШ» (з 1990 р. вийшло 56 випусків), «Вісник НТШ» (з 2006 по 2013 рр. побачило світ 16 чисел) та «Енциклопедії НТШ» (з 2012 р. опубліковано вже 6 томів). До цього масиву дослідницьких матеріалів, безперечно, додаються інші серійні і несерійні видання, в яких професор Олег Купчинський виступає як редактор та укладач. Це ж цілий огром доволі цінних і дивовижних праць, що опубліковані під безпосереднім керівництвом сучасного видатного українського вченого воістину енциклопедичних знань. Водночас це засвідчує, як зазначено у вступному слові до двотомника, неймовірно, просто-таки титанічну працю і надзвичайно рідкісну феноменальну працьовитість у цій ділянці наукової роботи професора Олега Купчинського. Доречно зауважити, що він – автор близько 800 наукових праць, серед яких моно-

графії, збірники документів, статті, джерельні публікації, енциклопедичні гасла, рецензії, огляди та інші наукові жанри.

Власне, відштовхуючись від багатства життєвого та наукового матеріалу у долі й особистості професора Олега Купчинського, відповідно й структуровано видання з нагоди його 90-річчя. До першого тому ввійшли статті на його пошану з проблем історії, археології, спеціальних (допоміжних) дисциплін. До другого тому залучено дослідження з мовознавчих, літературознавчих та мистецтвознавчих наук. Усі ці окреслені означення творять розділи у двотомнику. Додатковим розділом є матеріали про відзначення і вшанування 90-річчя від народження Олега Купчинського у Львові 18-21 травня 2024 року та важливі публікації про його творчість. Таке спрямування зазначених розділів у двокнижжі, цілком імовірно, йшло від глибинних зацікавлень в сучасній українській науці самого ювіляра (відтак продумано добиралися з відповідних галузей нинішньої гуманітаристики публікації як українських, так і зарубіжних авторів). Така логічна послідовність названих публікацій та їх розділів творить органічне наукове ціле. І водночас у цьому виданні зримо проступає унікальна постать, як казав Іван Франко, «цілого чоловіка» – вченого, організатора і подвижника такої інституції, як НТШ, неперебутнього діяча нашої національно-духовної справи, непересічного громадянської особистості. І просто одержимої силою та духом Людини та Українця.

Певнитися, що таке унікальне видання, яким є двотомник «На службі науки і культури», стане цінним дарунком для шанувальників професора Олега Антоновича Купчинського, його наукової й організаторської діяльності на ниві НТШ.

З роси і води Вам, славний ювіляре!

Петро Бистрець
м. Івано-Франківськ

Інформація

ВІДОМОСТІ ПРО АВТОРІВ

Баран Євген – кандидат філологічних наук, доцент кафедри української літератури Карпатського національного університету імені Василя Стефаника, голова Івано-Франківського осередку НСПУ.

Барчук Володимир – доктор філологічних наук, професор кафедри української мови Карпатського національного університету імені Василя Стефаника.

Бистрець Петро (див. С. Хороб).

Бойчук Оксана – магістрантка, старша лаборантка кафедри української мови Карпатського національного університету імені Василя Стефаника.

Боровська Христина – магістрантка кафедри української літератури Карпатського національного університету імені Василя Стефаника.

Васильчук Микола – кандидат філологічних наук, доцент, завідувач кафедри філології Коломийського навчально-наукового інституту Карпатського національного університету імені Василя Стефаника.

Вівчарик Наталія – кандидатка філологічних наук, доцентка кафедри української літератури Карпатського національного університету імені Василя Стефаника.

Войтович Діана – магістрантка кафедри української літератури Карпатського національного університету імені Василя Стефаника.

Волощук Галина – кандидатка філологічних наук, доцентка кафедри філології Коломийського навчально-наукового інституту.

Гайкова Анна – аспірантка кафедри української літератури Карпатського національного університету імені Василя Стефаника.

Гериш Надія – вчителька української мови і літератури Чернелицького ліцею Коломийської району Івано-Франківської області.

Голод Роман – доктор філологічних наук, професор кафедри української літератури Карпатського національного університету імені Василя Стефаника.

Девдюк Іванна – докторка філологічних наук, професорка кафедри світової літератури і порівняльного літературознавства Карпатського національного університету імені Василя Стефаника.

Деркачова Ольга – докторка філологічних наук, професорка кафедри української літератури Карпатського національного університету імені Василя Стефаника.

Джочка Ірина – кандидатка філологічних наук, доцентка кафедри української мови Карпатського національного університету імені Василя Стефаника.

Залевська Оксана – кандидатка філологічних наук, доцентка кафедри української літератури Карпатського національного університету імені Василя Стефаника.

Іванів Степан (див. С. Хороб).

Кобута Світлана – кандидатка філологічних наук, доцентка кафедри іноземних мов і перекладу Карпатського національного університету імені Василя Стефаника.

Кравець Ярема – кандидат філологічних наук, доцент кафедри світової літератури Львівського національного університету імені Івана Франка.

Мартинець Алла – кандидатка філологічних наук, доцентка кафедри світової літератури та порівняльного літературознавства Карпатського національного університету імені Василя Стефаника.

Мафтин Наталія – докторка філологічних наук, професорка кафедри української літератури Карпатського національного університету імені Василя Стефаника.

Мельник Ярослав – кандидат філологічних наук, професор кафедри загального та германського мовознавства Карпатського національного університету імені Василя Стефаника.

Остапюк Ольга – магістрантка кафедри української літератури Карпатського національного університету імені Василя Стефаника.

Пена Любов – кандидатка філологічних наук, доцентка кафедри української мови Карпатського національного університету імені Василя Стефаника.

Петрук Василь – аспірант кафедри загального та германського мовознавства Карпатського національного університету імені Василя Стефаника.

Рега Данило – кандидат філологічних наук, доцент кафедри світової літератури та порівняльного літературознавства Карпатського національного університету імені Василя Стефаника.

Сеньків Михайло – аспірант кафедри української літератури Карпатського національного університету імені Василя Стефаника.

Серман Леся – кандидатка педагогічних наук, доцентка кафедри іноземних мов і перекладу Карпатського національного університету імені Василя Стефаника.

Слободян Тетяна – магістрантка, лаборантка кафедри української літератури Карпатського національного університету імені Василя Стефаника.

Слоньовська Ольга – кандидатка педагогічних наук, професорка кафедри української літератури Карпатського національного університету імені Василя Стефаника.

Солецький Олександр – доктор філологічних наук, професор кафедри української літератури Карпатського національного університету імені Василя Стефаника.

Торак Тетяна – студентка Факультету філології Карпатського національного університету імені Василя Стефаника.

Хороб Марта – кандидатка філологічних наук, доцентка, заслужена працівниця освіти України.

Хороб Соломія – кандидатка філологічних наук, доцентка кафедри журналістики Карпатського національного університету імені Василя Стефаника.

Хороб Степан – доктор філологічних наук, професор, завідувач кафедри української літератури Карпатського національного університету імені Василя Стефаника.

Ясинська Наталія – провідний редактор інформаційно-медійного центру Івано-Франківського національного технічного університету нафти і газу.

**Прикарпатський вісник
Наукового товариства імені Шевченка**

**Слово
2025. – № 22(81)
307 с.**

Відповідальний за випуск	<i>Степан ХОРОБ</i>
Наукова редакція	<i>Степана ХОРОБА</i>
Набір та макетування	<i>Олександра ЛУКАНЮКА</i>
Комп'ютерна правка	<i>Олександра ЛУКАНЮКА</i>
Коректура	<i>Олександра ЛУКАНЮКА</i>

Підп. до друку 30.12.2025 р.
Формат 60x84/8. Папір офсет. Гарнітура "Times New Roman".
Друк на різнографі. Ум.-друк. арк. 17,85.
Наклад 100 пр. Зам. № 36

Видавництво Івано-Франківського національного технічного
університету нафти і газу
вул. Карпатська, 15, м. Івано-Франківськ, 76019, Україна
тел. (0342) 547266, факс (0342) 547139,
<http://nung.edu.ua>, e-mail: public@nung.edu.ua
Свідоцтво про внесення до Державного реєстру видавців
ІФ № 18 від 12.02.2002 р.