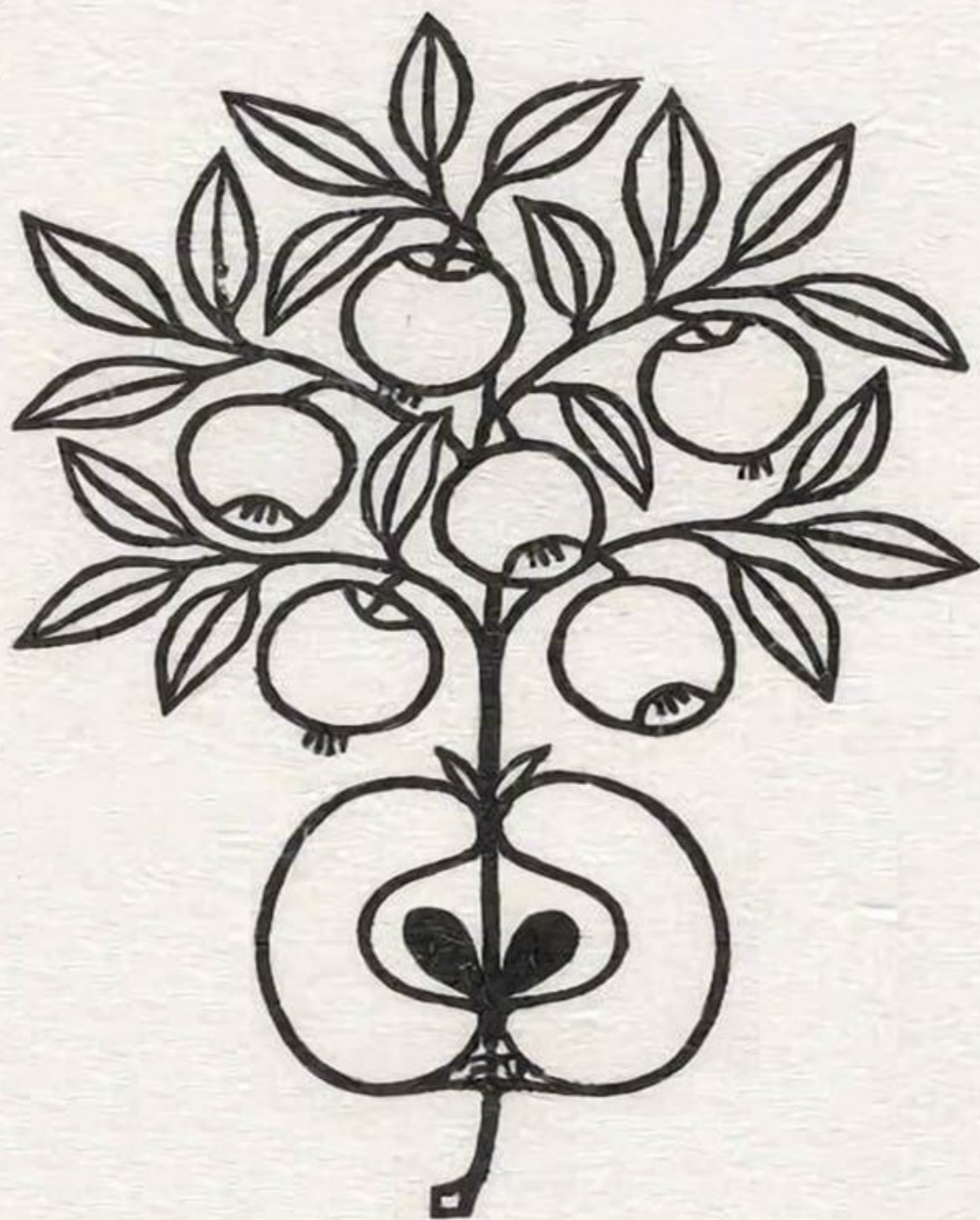


УКРАЇНСЬКА ЛІТЕРАТУРА
В ПРОСТОРИ КУЛЬТУРИ
Й ЦИВІЛІЗАЦІЇ



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



УКРАЇНСЬКА ЛІТЕРАТУРА В ПРОСТОРИ КУЛЬТУРИ І ЦИВІЛІЗАЦІЇ

Збірник наукових праць студентів,
аспірантів і молодих вчених

Запоріжжя
2026



УДК : 821.161.2:008(08)

У 453

Редакційна колегія:

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

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

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

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

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

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

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

Рекомендовано до друку вченою радою філологічного факультету Запорізького національного університету (протокол № 7 від 27 лютого 2026 р.).

У 453 Українська література в просторі культури і цивілізації : збірник наукових праць студентів, аспірантів і молодих вчених / відповід. ред. Н. В. Горбач; ред.-упоряд. В. М. Ніколаєнко. Запоріжжя : Запорізький національний університет, 2026. 225 с.

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

Основу збірника склали дослідження молодих науковців, найголовніші положення яких оприлюднено на Всеукраїнській науковій інтернет-конференції «Українська література в просторі культури і цивілізації» (Запоріжжя, 20–22 лютого 2026 р.). Призначений для здобувачів філологічної освіти й тих, кого цікавлять проблеми української літератури, національної історії, духовності в літературі й культурі.

На обкладинці збірника використано фрагменти ескібриса авторства Якова Гніздовського

*За зміст матеріалів і правильність цитування відповідальність несе автор
© Кафедра української літератури філологічного факультету ЗНУ, 2026*





ЗМІСТ

Алієва Е. Е.	
ПОЕТИКА ПОБУТОПИСАННЯ В ЗБІРЦІ А. ПАРАМОНОВА «СЛОБОЖАНСЬКІ ОБРАЗКИ: НОВЕЛИ СТАРОЇ СЛОБІДЩИНИ».....	10
Бабешко М.С..	
ВИВЧЕННЯ ДИТЯЧОЇ ПОЛЬСЬКОЇ ЛІТЕРАТУРИ У ШКІЛЬНІЙ ПРОГРАМІ УКРАЇНИ ЯК ІНСТРУМЕНТ МІЖКУЛЬТУРНОГО ДІАЛОГУ....	13
Бабійчук Т. В.	
САМОСТІЙНА РОБОТА СТУДЕНТІВ ЗФПО (ЕСЕЙ «МАЛОРОСІЙСТВО» Є. МАЛАНЮКА).....	15
Беляєв Б. С.	
ДВА «МАКБЕТИ» Т. ОСЬМАЧКИ В КОНТЕКСТІ ДІАЛОГУ КУЛЬТУР...	18
Бланк С. І.	
«ВАМ ТАКЕ Й НЕ СНИЛОСЯ!»: КАРНАВАЛЬНІСТЬ І ЖИТТЄВА ФІЛОСОФІЯ М. БІЛОКОПИТОВА.....	22
Бобришева К. О.	
ПОЕТИКА ПОСТЛЮДСЬКОЇ ІДЕНТИЧНОСТІ В НАУКОВО- ФАНТАСТИЧНІЙ ЛІТЕРАТУРІ ХХІ СТОЛІТТЯ.....	25
Брижіцька І. П.	
ОБРАЗ ГЕТЬМАНА МАЗЕПИ В РОМАНІ Г. КОЛІСНИКА «МАЗЕПА- ГЕТЬМАН»: АВТОРСЬКА ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ІСТОРИЧНОЇ ПОСТАТІ.....	28
Brychka M. I.	
«RICHARD III» BY W. SHAKESPEARE IN THE ELIZABETHAN POLITICAL CONTEXT.....	30
Варданян В. Е.	
АБСУРД ЯК ХУДОЖНЯ НОРМА: УКРАЇНСЬКИЙ ГЕРОЙ-СИЛАЧ У КАЗЦІ Й ХУДОЖНЬО-БІОГРАФІЧНІЙ ПРОЗІ.....	33
Варенцова М. А.	
ЖАНРОВА МОДИФІКАЦІЯ РОМАНТИЧНОГО ФЕНТЕЗІ В УКРАЇНСЬКОМУ ФАНФІКШЕНІ.....	36
Войтова В. В.	
ОБРЯД «ЧОРНОГО ВЕСІЛЛЯ» У РОМАНІ С. ПОНОМАРЕНКА «ЧОРНЕ ВЕСІЛЛЯ».....	38
Гетьман А. О.	
КОНФЛІКТ ЯК МОВЛЕННЄВА СТРАТЕГІЯ КОМУНІКАЦІЇ ПЕРСОНАЖІВ «КАЙДАШЕВОЇ СІМ'Ї» І. НЕЧУЯ-ЛЕВИЦЬКОГО.....	41
Голуб А. О.	
ІНТЕР'ЄР ЯК АКТИВНИЙ ЕЛЕМЕНТ НАРАТИВУ В ПРОЗІ І. ФРАНКА: ПРОСТІР, ЩО «ДІЄ».....	44
Голуб Н. В.	
ЖАНРОВІ ОЗНАКИ РЕТРОДЕТЕКТИВІВ Б. КОЛОМІЙЧУКА.....	47





Григорчук Ю. М. МУЗИКА Й МУЗИЧНІ ІНСТРУМЕНТИ В ТЕКСТАХ Г. СКОВОРОДИ: АСПЕКТИ ІНТЕРПРЕТАЦІЇ.....	51
Дейнека С. О. UKRAINIAN INTERMEDIAL INTERPRETATION OF W. SHAKESPEARE'S «ANTONY AND CLEOPATRA» IN THE CONTEXT OF CULTURAL DIALOGUE.....	55
Дорошенко К. І. ФУНКЦІОНАЛЬНА РОЛЬ КІНЕМАТОГРАФІЧНИХ ПРИЙОМІВ У СЕРІАЛІ «І БУДУТЬ ЛЮДИ» ЗА ОДНОЙМЕННИМ РОМАНОМ А. ДІМАРОВА.....	57
Єрмолова А. А. ХУДОЖНЯ ВЕРСІЯ ОБРАЗУ ТВОРЧОЇ ОСОБИСТОСТІ В РОМАНІ А. І С. КЛІМОВИХ «МОЯ БОЖЕВІЛЬНА».....	60
Єрошенко П. Д. ОКОПНА ПОЕЗІЯ – МІЖ ДОКУМЕНТОМ І ХУДОЖНІМ ТЕКСТОМ.....	62
Запотєєва В. Е. СПЕЦИФІКА МЕШАП-ПРОЗИ В КОНТЕКСТІ ТРАНСФОРМАЦІЇ СИСТЕМИ ВИКЛАДАННЯ ЛІТЕРАТУРИ В НАЦІОНАЛЬНОМУ УНІВЕРСИТЕТІ.....	66
Здоренко К. В. СОЦІАЛЬНО-ЕТИЧНИЙ ВИМІР ТВОРЧОЇ РЕАЛІЗАЦІЇ У РОМАНІ І. РОЗДОБУДЬКО «ЗІВ'ЯЛІ КВІТИ ВИКИДАЮТЬ».....	69
Зеленко С. С. ОСОБЛИВОСТІ МОТИВАЦІЇ Й СПОСОБИ СЛОВОТВОРЕННЯ ЗООПОЕТОНІМІВ У ТВОРАХ ДЛЯ ДІТЕЙ В. НЕСТАЙКА.....	71
Зливко Є. С. ВЕСІЛЛЯ СЕЛА ЛУЦИКІВКА В КОНТЕКСТІ УКРАЇНСЬКИХ РОДИННИХ ОБРЯДОДІЙ.....	73
Івлєв К. О. НА МЕЖІ ФАКТУ І МІФУ: ОБРАЗИ І. ФРАНКА У НАРОДНИХ ПЕРЕКАЗАХ (1940-ВІ–1950-ТІ РР.).....	75
Кирил А. О. ЖІНОЧЕ ДОРОСЛІШАННЯ ЯК ПРОЦЕС ФОРМУВАННЯ СУБ'ЄКТНОСТІ В РОМАНІ Н. ДОВГОПОЛ «ШПИГУНКИ З ПРИТУЛКУ “АРТЕМІДА”».....	78
Клименко А. А. «БІЛИЙ ПОПІЛ» І. ПАВЛЮКА – ДЕТЕКТИВНИЙ ТРИЛЕР З ЕЛЕМЕНТАМИ МІСТИКИ.....	81
Коваленко В. В. ЖАНРОВО-СТИЛЬОВА СПЕЦИФІКА ЛИСТІВ ОСТАПА ВИШНІ ПЕРІОДУ ЗАСЛАННЯ.....	84





Конєв В. В. ДВІЙНИЦТВО ЯК ФОРМА ОПОРУ КОЛОНІАЛІЗМУ Й ТОТАЛІТАРИЗМУ В ПОВІСТІ О. МАК «ЧУДАСІЙ».....	87
Кравченко В. О., Колісник В. А. ЕКЗИСТЕНЦІЙНІ ТА ВІТАЇСТИЧНІ МОТИВИ ЯК ОСНОВА ПОЕТИЧНОГО СВІТУ О. БЕВЗЮК.....	89
Кречун А. П. ІНТЕРАКТИВНИЙ АНАЛІЗ ТВОРІВ ЗАРУБІЖНОЇ ЛІТЕРАТУРИ ЯК ЗАСІБ ФОРМУВАННЯ ЧИТАЦЬКОЇ КОМПЕТЕНТНОСТІ.....	92
Криницький В. М., Ігнатенко В. М. ПОЕТИЧНИЙ КОМПАС: ВИВЧЕННЯ ГЕОГРАФІЇ КРІЗЬ ПРИЗМУ ХУДОЖНЬОГО СЛОВА.....	94
Кулик М. Є. ЖІНОЦТВО ЯК РЕПРЕЗЕНТАНТ НАЦІОНАЛЬНОГО ІМАГО У ТВОРІ С. ЯБЛОНСЬКОЇ «ЧАР МАРОКА».....	97
Кумечко А. Р. ОБРАЗ «ІНШОГО» В ОПОВІДАННІ О. САЙКО «НОВЕНЬКА».....	100
Литвин В. В. ПСИХОАНАЛІТИЧНІ МАРКЕРИ У РОМАНІ Н. ЗБОРОВСЬКОЇ «УКРАЇНСЬКА РЕКОНКІСТА».....	103
Луцій М. В. НЬЮ-ЙОРКСЬКА ГРУПА В ЛІТЕРАТУРОЗНАВЧІЙ РОЗВІДЦІ Ю. ЛОБОДОВСЬКОГО «МОЛОДИЙ ЛІС НА ЧУЖИНІ».....	106
Ляхова Ю. О. УРОК-ГРА З ТВОРЧИМ КОМПОНЕНТОМ ЗА ЗБІРКОЮ ОПОВІДАНЬ «ЩОДЕННИК ЕЛЬФА» Н. МАЛЕТИЧ.....	109
Маценко С. М. ЗАСТОСУВАННЯ ІННОВАЦІЙНИХ ВИДІВ РОБОТИ ПІД ЧАС ВИВЧЕННЯ РОМАНУ М. МАТІОС «МАЙЖЕ НІКОЛИ НЕ НАВПАКИ»..	113
Межова О. В. ДУХОВНИЙ ПОТЕНЦІАЛ УКРАЇНСЬКОЇ ЛІТЕРАТУРИ У ФОРМУВАННІ ЦІННІСНИХ ОРІЄНТИРІВ ЧИТАЧА.....	115
Мельниченко Т. В. ПОРІВНЯЛЬНІ КОНСТРУКЦІЇ У ТЕКСТАХ УКРАЇНСЬКИХ ІСТОРИЧНИХ ПІСЕНЬ.....	117
Мельничин Н. І. СИМВОЛІКО-АРХЕТИПНА МОДЕЛЬ КАЛЕНДАРНОГО ЧАСУ В ПРАЦІ КСЕНОФОНТА СОСЕНКА «З ПРОБЛЕМИ МІСЯЧНИХ НАЗВ».....	120
Миронюк Л. В., Борисенко Є. Д. ПОЕТИКА ОБРАЗУ УКРАЇНСЬКОГО ВОЇНА У ВІРШІ Г. ДУДКИ «ВОЇНИ ТРИМАЮТЬ ОБОРОНУ».....	123





Миرونюк Л. В., Ляшова К. Г. ОБРАЗНО-ТРОПЕЇЧНІ ЗАСОБИ ЗБІРКИ Г. ДУДКИ «НЕБЕСНА СОТНЯ».....	126
Мірських С. Р. ТРАНСФОРМАЦІЯ ЕТНОГРАФІЧНОГО МАТЕРІАЛУ В ГОТИЧНІ ОБРАЗИ У БАЛЯДІ Л. БОРОВИКОВСЬКОГО «МАРУСЯ».....	129
Міщенко С. Ю. СПОРТ ЯК ЗАСІБ МІЛІТАРИЗАЦІЇ СВІДОМОСТІ (ЗА КНИГОЮ В. КЛЕМПЕРЕРА «ЛТІ. МОВА ТРЕТЬОГО РЕЙХУ. ЗАПИСНИК ФІЛОЛОГА»).....	132
Мороз К. Ю. ТЕМА ОСТАРБАЙТЕРСТВА В ЧАСИ ДРУГОЇ СВІТОВОЇ ВІЙНИ В РОМАНІ Д. ГНАТКО «ЩОДЕННИК БЕЗНАДІЙНО ПРИРЕЧЕНОЇ».....	137
Нідзельська В. І. НАРАТИВ ЯК ПРОСТІР ЕТИЧНОГО ВИБОРУ ПЕРСОНАЖІВ У РОМАНІ Н. ЧАЙКОВСЬКОЇ «МОВЧАЗНА ЗГОДА».....	140
Нідзельська В. І. ВЛАСНІ ІМЕНА РОМАНУ А. ЛЕВКОВОЇ «ЗА ПЕРЕКОПОМ Є ЗЕМЛЯ».....	144
Нікуліна Я. С. ОПРИЯВНЕННЯ ПРОСТОРУ ПАМ'ЯТІ У ТВОРЧОСТІ В. СИМОНЕНКА.....	149
Овсяницька Г. В. ТЕМА МЕЖОВОСТІ Й ПАМ'ЯТІ У ВІРШІ С. МАРТИНЮКА «МІЖ ЖИТИ Й ВМИРАТИ Є ДЕЩО ВАЖЛИВЕ – СЛОВА...» (ЗІ ЗБІРКИ «ПОЛІТИКА ПАМ'ЯТІ»).....	151
Пайдаркіна Т. П. ТОПОС МІСТ У РОМАНІ Є. КУЖАВСЬКОЇ «ЗЕРОВ. ПОХОВАЛЬНИЙ ПРОМОВЕЦЬ».....	160
Панфьорова М. О. РОЛЬ СПІЛЬНОТИ У СТВОРЕННІ ФАНФІКШНУ (НА ПРИКЛАДІ УКРАЇНСЬКОГО ФАНФІКШНУ ПРО РЕАЛЬНИХ ОСІБ).....	163
Полещук А. О. ПСИХОЛОГІЧНА ДЕСТРУКЦІЯ ОСОБИСТОСТІ В УМОВАХ МЕДІАТИЗАЦІЇ (НА МАТЕРІАЛІ ПОВІСТІ О. ЗАБУЖКО «Я, МІЛЕНА»)....	166
Путря Н. В. ХУДОЖНЄ МОДЕЛЮВАННЯ ОБРАЗУ ІВАНА СІРКА В РОМАНІ В. ШКЛЯРА «ХАРАКТЕРНИК».....	169
Работягова А. О. ЛІТЕРАТУРНА ВІЗІЯ ОБРАЗУ КНЯЖНИ ГАЛЬШКИ ОСТРОЗЬКОЇ В РОМАНІ О. ГУЛЬКО «ПОСАГ».....	172
Руденко С. М. ОКРЕМІ ШТРИХИ ДО ЛІТЕРАТУРНОГО ПОРТРЕТУ ГЕО ШКУРУПЦЯ..	175





Румянцева А. С. ПОЕТИКА ОКОПНОГО ДОСВІДУ В СУЧАСНІЙ УКРАЇНСЬКІЙ ПОЕЗІЇ.....	178
Смірнова О. П. ЖИТТЄВИЙ І ТВОРЧИЙ ШЛЯХ П. ВИШЕБАБИ: КЛЮЧОВІ АКЦЕНТИ ДЛЯ ШКІЛЬНОГО ПРОЧИТАННЯ.....	181
Соколюк Ю. І. МАГІЧНІ ЧИСЛА ДАВНЬОЇ ЛІТЕРАТУРИ.....	185
Соловійов Д. О., Федоренко О. Б. МОЛИТВА ЗА УКРАЇНУ В. СИМОНЕНКА (ПАТРІОТИЧНА ЛІРИКА ПОЕТА-ШІСТДЕСЯТНИКА).....	188
Стригун В. Ю. АНТРОПОЛОГІЯ ВОЄННОГО ДОСВІДУ У ЗБІРЦІ АРТЕМА ЧАПАЯ «НЕ НАРОДЖЕНІ ДЛЯ ВІЙНИ».....	191
Тарасенко В. Г. ЖАНРОВА СИНЕРГІЯ В ЛІТЕРАТУРНІЙ ОСВІТІ НУШ: БАЛАНС ДИДАКТИКИ ТА РОЗВАГИ.....	194
Тафійчук А. В. НАТУРАЛІСТИЧНА ОБРАЗНІСТЬ ЯК ІНСТРУМЕНТ ХУДОЖНЬОГО ОСМИСЛЕННЯ ГОЛОДОМОРУ В ПОВІСТІ Є. ГУЦАЛА.....	198
Троц А. О. ЖІНОЧІ ПОСТАСІ «ФАЛЬСТАФІВСЬКОГО» ПСИХОТИПУ: ПОРІВНЯЛЬНИЙ АНАЛІЗ ОБРАЗІВ МАРУСИ КАЙДАШИХИ ТА ЖІНКИ З БАТУ.....	201
Халаші П. А. МІФОНІМИ ЯК ВАЖЛИВА СКЛАДОВА ФЕНТЕЗІЙНОГО СВІТУ (НА МАТЕРІАЛІ РОМАНУ А. НІКУЛІНОЇ «ЗАВІРЮХА»).....	204
Харчева Д. Р. ХАРАКТЕРИСТИКА ОБРАЗУ РОЗИ В РОМАНІ Р. ПЛОТНІКОВОЇ «РЕКВІЄМ ДЛЯ РОЗИ»: ПСИХОЛОГІЧНИЙ АСПЕКТ.....	207
Цикалова Н. В. ОБРАЗНА ТА ЗВУКОВА ОРГАНІЗАЦІЯ СЛОВА В ПОЕМІ П. ТИЧІНИ «ЗОЛОТИЙ ГОМІН».....	210
Циндяйкіна А. М. МОРАЛЬНИЙ ВИБІР ГЕРОЯ В ЕКСТРЕМАЛЬНИХ ОБСТАВИНАХ (ЗА РОМАНОМ В. ЛИСА «ВИФЛЕЄМ»).....	212
Ципанов С. О. РЕІНТЕРПРЕТАЦІЇ «І НЕ ЛИШИЛОСЯ ЖОДНОГО» А. КРІСТІ: ВІД КЛАСИКИ ДО ПОСТКОЛОНІАЛЬНОГО ТРАКТУВАННЯ.....	215
Чепурна К. С. ЕКЗИСТЕНЦІЙНІ ТА ПСИХОЛОГІЧНІ МОТИВИ В ПРОЗІ УКРАЇНСЬКОГО «РОЗСТРІЛЯНОГО ВІДРОДЖЕННЯ».....	217





Шкурдода Д. Ю.

СИМВОЛІКА ОБРАЗУ ХАТИ В УКРАЇНСЬКІЙ НАРОДНІЙ
ПАРЕМІОГРАФІЇ..... 220

Якубовська М. С.

ТВОРЧИСТЬ Г. ЛЮТОГО: ТВОРЕННЯ ПРОСТОРУ ДУХОВНОЇ
СВОБОДИ ОСОБИСТОСТІ..... 222





Алієва Е. Е.
студентка 4 курсу
Запорізький національний університет
Наук. кер.: Горбач Н. В., к. філол. н., доцент

ПОЕТИКА ПОБУТОПИСАННЯ В ЗБІРЦІ А. ПАРАМОНОВА «СЛОБОЖАНСЬКІ ОБРАЗКИ: НОВЕЛИ СТАРОЇ СЛОБІДЩИНИ»

Збірка «Слобожанські образки: новели старої Слобідщини» Андрія Парамонова репрезентує художню реконструкцію локального минулого через малі прозові форми, у яких історичний час «прочитується» крізь повсякденні ситуації, речі, звички та мовні моделі щоденного спілкування.

Актуальність звернення до побутописання зумовлена тим, що в українській традиції «описовість старої школи письма» [3, с. 36] не раз ставала об'єктом засуджень саме через загрозу звести літературу до реєстрації зовнішніх обставин. Натомість на межі ХІХ–ХХ століть виразно артикулюється неприйняття «побутового реалізму» й «описовості» [3, с. 36], а також фіксується рух «від побутописання до психологізму» [3, с. 37]. Водночас у критиці та дослідженнях підкреслювалося, що проблема полягає не в самій присутності побуту в тексті, а в поверхневому, стилізованому відтворенні народного життя та захопленні фольклорною «орнаментальністю» [1, с. 227]. У цьому контексті дуже важливо перевірити, як працює побутова деталь у «Слобожанських образках» А. Парамонова.

Мета цієї наукової розвідки – окреслити провідні прийоми побутописання в збірці та визначити їхні функції. Об'єктом аналізу слугує збірка «Слобожанські образки: новели старої Слобідщини», а предметом є поетика побутописання.

Побутописання розуміється як система художніх прийомів, що подає людину та історичну добу через повсякденний досвід: працю, ритуали, життєві маршрути, матеріальне середовище, звичні соціальні ролі та мовні формули. Ключовою одиницею такого письма постає художня деталь. У «Словнику-довіднику літературознавчих термінів» художню деталь визначено як елемент образу з особливим емоційним навантаженням; підкреслено, що вона може відтворювати риси побуту, пейзажу, портрета, інтер'єру, дій і станів, а також здатна «ущільнити або замінити розлогий опис» [4, с. 38].

Жанрова специфіка збірки окреслюється підзаголовком «новели», а новела, за тим самим джерелом, є надзвичайно стислим розповідним твором про подію з несподіваним фіналом; її композиція тяжіє до «точного виразного штриха» й «соковитого слова», що концентрує зміст у короткій формі [4, с. 79]. Саме ця «міра стислості» робить побутову деталь у новелі структурно значущою.

Побутописання в «Слобожанських образках: новелах старої Слобідщини» системно підтримується локальною топографією та пейзажем, який одразу задає координати реального життя. У згаданому словнику пейзаж визначено як словесне зображення природи, що може вказувати на час і місце події,





створювати місцевий колорит і бути тлом для «картин людського життя» [4, с. 83]. У «Наталії, або покаранні красою» простір зчитується як заселена й упорядкована долина з чітким соціальним статусом поселення: «У долині річки з неспішною течією розкинулося величезне слобожанське село, сотенне містечко» [2, с. 13]. Аналогічно в «Збитковій угоді» увиразнюється урбаністика на березі річки: «Біля підніжжя літописного пагорба на берегах річки Сіверський Донець розкинулося невелике повітове містечко» [2, с. 21]. У цих фрагментах просторовий маркер виконує функцію «прив'язки» події до життя, що відповідає літературознавчому розумінню пейзажу як засобу локалізації та формування колориту [див.: 4, с. 83].

Наступний рівень побутописання – практики спільноти, де щоденне, святкове й сакральне існують у звичайній взаємодії. У «Наталії, або покаранні красою» ключовим локусом стає криниця, навколо якої об'єднуються потреба, вірування й обрядова дія: «Ходили сюди хресною ходою, набирали воду на свята» [2, с. 13]. Такі сцени важливі тим, що вони дають модель усталеного порядку. Показовим є й момент у церкві, під час котрого побутова сенсорика (звук, запах, теплове відчуття) з'єднується з ритуалом: «...літургія, що розпочалася о восьмій годині, тривала в напруженій тиші – в такій, що було чути ледь вловиме плавлення воску в свічках» [2, с. 16]. «Віск у свічках» виконує те, що в теорії названо здатністю деталі ущільнювати опис і задавати емоційний тон сцени [див.: 4, с. 38].

Надзвичайно продуктивною для збірки є харчова й питна семантика як маркер часу, праці та соціального стану. У новелі «Любов до горілки та довгий язик» виробничий цикл літа й сінокосу поєднується з харчовою нормою посту: «Тягнувся Петрів піст – у ці дні юшка, смажена риба та борщ із карасями були найпоживнішою їжею для стомлених нескінченною й одноманітною роботою селян» [2, с. 71]. Їжа є частиною трудового режиму й тілесної витривалості. У «Чарівній яєшні» ранковий побут розгортається майже як натюрморт: «Стояв самовар, навкруги нього у чайниках заварені різні чаї, блюда з пирогами, різні посудини з варенням, сметаною, соусами» [2, с. 123]. Такі комплекси предметних деталей організують сцену, задають ритм дня й підкреслюють соціальне тло родини, відтворюючи побут як форму культури.

Жанрова форма новели підсилює ефект побутописання через стислість і концентрацію: автору достатньо кількох відчутних штрихів, аби створити об'ємну картину життя. У цьому сенсі побут у збірці локалізує історичну подію в режимі переживання персонажами повсякденного, що зближує читача з минулим через досвід.

Отже, поетика побутописання в «Слобожанських образках: новелах старої Слобідщини» А. Парамонова вибудовується як система функціональних деталей і локусів, які відтворюють історичну Слобідщину в її життєвій конкретиці. Пейзаж і топографія працюють як механізми локалізації та колориту; повсякденність показана через практики громади, сенсорні ознаки середовища, рутину тощо. Гастрономічні деталі формують «матеріальну антропологію»





персонажів і фіксують періоди життя (піст, жнива, сінокіс...). Новелістична стислість робить побутову деталь смислотворчою одиницею, що дозволяє уникнути поверхневої декоративності та перетворити повсякденне на інструмент характеротворення й композиційної напруги.

Література

1. Дорошко Л. Термін «Народництво» і його обґрунтування в літературно критичних статтях Лесі Українки. *Леся Українка і сучасність* : зб. наук. пр. Луцьк : РВВ «Вежа» Волин. нац. ун-ту ім. Лесі Українки, 2007. Т. 4. Кн. 1. С. 215–237.
2. Пармонов А. Слобожанські образки. Новели старої Слобідщини. Харків : Вид. Андрій Пармонов, 2024. 136 с.
3. Подлісецька О. Історія літературознавства та критики. Одеса : Одеський національний ун-т ім. І. І. Мечникова, 2023. 68 с.
4. Словник-довідник літературознавчих термінів / ред. О. Бобир ; упоряд.: О. Бобир, В. Буденний, О. Мамчич, Н. Нікітіна. Чернігів : ФОП Лозовий В. М., 2016. 132 с.





Бабешко М. С.
студентка магістратури
Запорізький національний університет
вчитель іноземних мов та зарубіжної літератури
Володимирівського ліцею «Успіх»
Широківської сільської ради Запорізького району Запорізької області
Наук. кер.: Павленко І. Я., д. філол. н., професор

ВИВЧЕННЯ ДИТЯЧОЇ ПОЛЬСЬКОЇ ЛІТЕРАТУРИ У ШКІЛЬНІЙ ПРОГРАМІ УКРАЇНИ ЯК ІНСТРУМЕНТ МІЖКУЛЬТУРНОГО ДІАЛОГУ

На початку ХХІ століття світ сколихнула страшна збройна агресія Росії проти України. Жахливі злочини окупантів на українській землі вимагають від сучасної освіти глибокого осмислення ціннісних орієнтирів. У цьому контексті вивчення польської літератури в 7–8 класах стає стратегічним інструментом формування гуманістичного світогляду. Через літературний текст реалізується міжкультурний діалог, що базується на спільних європейських цінностях, повазі до людської гідності та історичній пам'яті.

Міжкультурна комунікація у процесі навчання зарубіжної літератури виступає як засіб активної взаємодії між національними культурами. Важливим аспектом дослідження стає імагологія – вивчення образу «Іншого» (поляка) в українській свідомості через літературну рецепцію. Це дозволяє учням сприймати польський текст не як «чужий», а як зрозумілий через спільність історичного досвіду [1]. Міжкультурний діалог у підручниках Є. Волощук, О. Ніколенко реалізують через зіставлення художніх світів, що мають спільні ментальні точки дотику: прагнення до свободи, захист Батьківщини, цінність родини. Література стає платформою для формування «культурного імунітету» проти насильства та нетерпимості [3].

Вивчення балади «Світязь» у підручнику Є. Волощук дозволяє актуалізувати гуманістичний потенціал літератури [1]. Адам Міцкевич постає перед учнями як поет-борець. Цитата з підручника наголошує: «Поет вірив у силу духу, що здатна здолати будь-якого ворога» [1]. Аналіз балади «Світязь» дозволяє учням провести паралелі з українськими легендами про затоплені міста, що підсилює міжкультурну комунікацію. Ці образи стають зрозумілими через спільний слов'янський фольклорний код.

Сучасна польська проза представлена повістю «Буба», яка є ідеальним майданчиком для психологічного розвантаження та морального вибору підлітка. Спільна реальність: Буба – дівчинка, яка, попри сімейні негаразди, залишається вірною своїм принципам. Це «героїня з сусіднього під'їзду», яка робить польську культуру близькою для українця.

Унікальним елементом є вміщений у підручнику «Лист Барбари Космовської до молоді України». Авторка пише: «Ми живемо у звірчий час...





Ваша зрілість і мудрість сьогодні – це приклад для всього світу» [4]. Вона називає книжку «пігулкою для спокійного сну», підкреслюючи, що література має лікувати поранені душі [6]. Це найвищий прояв солідарності в межах міжкультурного діалогу.

У 8 класі через постать Юліуша Словацького та його інтерпретацію постаті І. Мазепи реалізується складний рівень аналізу. Порівняння польської та української візій свободи підкреслює спільність феномена «волі» як ключового компонента менталітету обох народів [7]. Методичний апарат підручників стимулює учнів до активної комунікації, виявляючи ідентичні смислові вектори у розвитку сусідніх літератур.

Отже, вивчення польської літератури в українській школі – це шлях до європейської інтеграції через спільні культурні коди та підтримку, зафіксовану в текстах сучасних авторів. Це не просто навчальний предмет, а простір, де гартується людяність.

Література

1. Волощук Є., Слободянюк О. Зарубіжна література : підруч. для 7-го кл. закл. заг. серед. освіти. Київ : Генеза, 2024. С. 69–73
2. Наливайко Д. Рецептивна естетика й імагологія. *Теорія літератури й порівняльне літературознавство*. Київ : Вид. дім «Києво-Могилянська академія», 2006. С. 135–148.
3. Ніколенко О. Зарубіжна література : підручник для 7 класу закладів загальної середньої освіти. Київ : Грамота, 2024. 224 с.
4. Ніколенко О. Зарубіжна література: підручник для 8 класу закладів загальної середньої освіти. Київ : Грамота, 2024. 272 с.
5. Космовська Б. Лист до молоді України / Л. Сакович. *Ніколенко О. Зарубіжна література: підручник для 8 класу закладів загальної середньої освіти*. Київ : Грамота, 2022. С.193–194
6. Савчинський В. Феномен свободи й «волі» як компонент мілітарної культури й менталітету українського козацтва. *Гілея*. 2007. Вип. 10. С. 274–283.
7. Бицько О. Формування міжкультурної компетенції учнів на уроках зарубіжної літератури. *Всесвітня література в школах України*. 2018. № 5. С. 12–15.





Бабійчук Т. В.

к. пед. н, викладач-методист

Бердичівський педагогічний фаховий коледж

САМОСТІЙНА РОБОТА СТУДЕНТІВ ЗФПО (ЕСЕЙ «МАЛОРОСІЙСТВО» Є. МАЛАНЮКА)

Безперечно, самостійна робота студентів (будемо говорити про заклади фахової передвищої освіти, зокрема педагогічні коледжі) потребує і продуманої мотиваційної складової, і коректного супроводу компетентного та зацікавленого викладача, і обов'язкове озвучення її результатів, і обговорення та оцінювання її актуальності та потреби.

Звертаємо увагу на проведення заняття, присвяченого Євгену Маланюку. Після невеликого в часі знайомства з біографією (5 хв., прийоми сторітелінг і скрайбінг) викладачеві слід коротко поінформувати юнаків і дівчат про есей «Малоросійство» (1959), а потім уважно послухати відповіді на питання студентів (у нашому випадку – двох), що стосуються есею.

Питання промовцям доцільно запропонувати заздалегідь, а під час виступу проектувати на екран (**Додаток 1**). Бажано, щоб сам викладач підготував питання – з метою, по-перше, зекономити час студентів на підготовку виступу, по-друге, допомогти промовцям виокремити головне і зробити виступ лаконічним, динамічним, цікавим і предметним.

Наприкінці виступу промовці зачитують кілька уривків з есею Євгена Маланюка (**Додаток 2**) і роздають роздруковані аркуші кожному слухачеві. Вислухавши виступи товаришів, маючи на руках уривки з есею, студенти ставлять питання до тих, хто готував презентацію (**Додаток 3**). Наголошуємо на потребі саме роздрукованих аркушів. По-перше, з такими аркушами робота тут і зараз, безперечно, стає ефективнішою (оскільки насправді читали есей, що є додатковим завданням, далеко не всі присутні). По-друге, студентам вже не треба в майбутньому самостійно роздруковувати матеріал (на жаль, дуже мало хто це зробить). По-третє, такі роздруковані аркуші не тільки займуть своє місце в папці накопичень (не віртуальних, а реальних!), а й стануть предметом ознайомлення в родині студентів, що є надзвичайно важливим (ми розуміємо, що тільки в кількох родинках ці аркуші прочитаються і осмисляться, однак завжди віримо в те, що таких дорослих ставатиме більше, якщо подібне прохання – поділитися інформацією з рідними – буде не поодиноким, а регулярним, традиційним).

Кілька зауваг щодо питань слухачів до промовців. Вимога викладача щодо їхньої обов'язковості дозволяє, по-перше, залучити якомога більше юнаків і дівчат до активного слухання, а значить – до розуміння важливості і актуальності думок Євгена Маланюка, які пояснюють наші невдачі в державотворенні незалежної України. По-друге, такі питання допомагають з'ясувати рівень свідомості, громадянськості, патріотизму молодих людей,





звідси – акцентувати увагу педагогів на проблемні місця у вихованні і навчанні юної зміни.

Як правило, кожне заняття закінчується рефлексією. Показово, що майже всі студенти говорять про вплив на розум та почуття, на спонукання до дії есею «Малоросійство» (Додаток 4).

Додаток 1. Питання для промовців:

1. Кого Євген Маланюк називає малоросом? 2. У якій соціальній групі населення України найбільше малоросів? 3. Невже це, як переконаний Євген Маланюк, небезпечно? 4. Чому проблема малоросійства повинна стати першою проблемою незалежної України? 5. Коли, на думку автора, українців вразила ця хвороба? 6. Чи мали комплекс малоросійства діячі Центральної Ради? 7. Як саме Москва впорскувала в нас комплекс меншовартості? 8. Імена яких великих українців, що їх Москва вважає рускімі діячами, називає Євген Маланюк? 9. Імена великих невгнугих українців (за Маланюком), що їх Москва знищила. 10. Євген Маланюк про Івана Мазепу. 11. Пушкін про Мазепу. 12. Чи є ефективні ліки від малоросійства? 13. Сім'я в боротьбі проти малоросійства. 14. Ставлення Євгена Маланюка до Гоголя. Причини такого несприйняття. 15. Яка мета дискредитації Москвою та малоросами Тараса Шевченка?

Додаток 2. Уривки з есею «Малоросійство» Є. Маланюка

«... малорос – це – тип національно-дефективний, скалічений психічно, духово.

У нас малоросійство було завжди хворобою... передовсім інтелігентською, бо поразало верству, що мала виконувати роль мозкового центру нації.

... проблема українського малоросійства є однією з найважливіших, якщо не центральних проблем, безпосередньо зв'язаних з нашою основною проблемою – проблемою державності.

... малоросійство – то неміч, хвороба, каліцтво внутрішньонаціональне. Це – національне поразенство. ... це не політика і навіть не тактика, лише завжди апріорна і тотальна капітуляція. Капітуляція ще перед боєм.

... малоросійство – це також затьмарення, ослаблення і – з часом – занепад історичної пам'яті.

Малоросійство, як показує досвід, одночасно плекається також систематичним впорскуванням комплексу меншовартості ("ніколи не мали держави", "темне селянство", "глухий хохол" і т. п.), насмішуватого ставлення до національних вартостей і святощів.

Це – систематичне висміювання, анекдотизування й глузування зі звичаїв, обичаїв, обрядів, національної етики, мови, літератури, з ознак національного





стилю, реалізації якого ставляться систематичні, планові й терором підперті переешкоди.

А коли пісню чи танець висміяти не вдається, тоді їх вульгаризують і примітивізують... так, щоб гопак непомітно переходив у камарінській, а бандура – через різні "капели" – у балалайку чи гармонь.

Коли ж в області науки чи мистецтва постає твір українського національного духу вартості бездискусійної і самопереконливої, тоді приходить просто реквізиція чи "соціалізація" і твір проголошується "нашим" ("руським" чи – тепер – "советським").

Гоголь... дав під малоросійство своєрідну... "ідеологію".

Тарас Шевченко перший вжив це слово (малорос). Так Шевченко поставив діагноз і сформулював поняття – національне каліцтво.

... воно (малоросійство) є еквівалентом нашої окраденості» [1].

5. Додаток 3. Питання до промовців

1. Чому сьогодні в Україні так багато малоросів? Де ґрунт, на якому вони проростають? 2. Що можемо конкретно зробити ми, молоді люди, щоб унеможливити малоросійство? 3. Що повинна була зробити Україна в 1991-му і не зробила? 4. Чому не зробила? 5. Якою сьогодні, у час московсько-української війни, повинна бути внутрішня політика держави? 6. Чи справді українська література може стати ефективними ліками від малоросійства? 7. Чи не здається вам, що суспільство продовжує аплодувати шевченкофобам різних гатунків? 8. Як протистояти такому руйнівництву душ, часто ще не сформованих?

Додаток 4. Рефлексія

1. Знайомство з есеєм «Малоросійство» Євгена Маланюка стало для мене не просто відкриттям поета-державника. Це знайомство спонукає до дії. Я, наприклад, зрозуміла, що сьогодні, у час кровопролитної війни проти ординської московії, ми, українці, усі до єдиного, або викорчуємо з кожної своєї клітинки хронічну хворобу, що в багатьох має жахливі масштабні рецидиви, або ж будемо приречені постійно боротися за свою Україну, втрачаючи при цьому найкращих своїх синів і доньок... Здираючи з себе малоросійство, цю гидку і небезпечну непотріб, маємо проаналізувати трагічні сторінки нашої історії. До кожної трагедії народу причетний малорос...

2. Хочу прочитати твори пушкіна, щоб мати докази його гнилого імперського нутра. Це мені потрібно для переможної боротьби проти великай рузкай літератури, яку обожнюють у світі.

3. Есей увиразнив моє ставлення до Гоголя.

Література

1. Маланюк Є. Малоросійство. URL: <https://www.ukrlib.com.ua/books/printit.php?tid=13777> (дата звернення: 7. 02. 2026).





Беляєв Б. С.
студент магістратури
Запорізький національний університет
Наук. кер.: Торкут Н. М., д. філол. н., професор

ДВА «МАКБЕТИ» Т. ОСЬМАЧКИ В КОНТЕКСТІ ДІАЛОГУ КУЛЬТУР

Переклади творів Вільяма Шекспіра стали одним із найвпливовіших чинників розвитку міжкультурного діалогу, адже відкрили багатьом націям світу англійську культуру, її філософські ідеї, цінності, світобачення та художні традиції. Значний внесок у поширення шекспірівської спадщини зробили й українські перекладачі: Пантелеймон Куліш (13 п'єс), Михайло Старицький («Гамлет»), Іван Франко (12 сонетів, «Венеціанський купець», уривки з «Буря» і «Король Лір»), Максим Рильський («Король Лір», «Дванадцята ніч») та ін.

Розглядаючи багатогранну постать Тодося Осьмачки (1895–1962), доцільно виділити кілька головних мистецьких іпостасей і суспільних ролей: він – перекладач та письменник.

Як перекладач Т. Осьмачка відзначився перекладами Вільяма Шекспіра («Макбет», «Король Генрі IV»), Оскара Вайлда («Баляди Редінгської тюрми»), Джорджа Байрона («Мій дух стемнів»). Його перекладацька діяльність органічно доповнювала власну письменницьку практику й водночас сприяла входженню української літератури в ширший європейський контекст.

Мотивація зробити перший переклад «Макбета» 1930 року виникла з поєднання особистого інтересу Т. Осьмачки до англійської літератури, професійних порад людей із його найближчого оточення і культурних запитів часу. У листі до Ігоря Костецького, він згадує про київський період власного життя, коли на нього величезне враження справили «лірика Байрона та казки про Шекспіра, які розповідали грамотніші за нього люди» [4, с. 714]. Саме це й спонукало молодого письменника взятися за поглиблене вивчення англійської мови. Важливу роль у цій ситуації відіграв Валер'ян Підмогильний, який переконував, що найкращий спосіб опанувати іноземну мову – перекладати твори рідною мовою. В академічному середовищі того часу ширилися думки про необхідність нового перекладу «Макбета», адже мова П. Куліша не доходила до уваги слухача безпосередньо через свою архаїчність і потребувала оновлення. Завдяки рекомендації В. Підмогильного і визнанню сили літературної мови Т. Осьмачки Академія доручає працю над «Макбетом» саме йому. Метою автора було не просто оновлення мови, а створення свого автентичного перекладу, який враховував би досвід інших українських перекладачів В. Шекспіра, що дозволило б краще передати глибину шекспірівської драми українському читачеві [4, с. 714]. Результатом роботи перекладача стало видання друком першого перекладу 1930 року в Державному Видавництві України в Харкові та Києві.





Друга редакція перекладу «Макбета», підготовлена Т. Осьмачкою в еміграції, була видана 1961 року в Мюнхені накладом 700 примірників Українським шекспірівським товариством (Мюнхен, 1957) у Європі. Сам Т. Осьмачка пояснював її появу прагненням удосконалити попередній текст, точніше передати смислові й стилістичні нюанси оригіналу та відобразити глибше розуміння трагедії: «Я недавно другий раз переклав Шекспірові п'єси: “Макбет” та “Генрі IV”. Бо перші переклади мене не вдовольняли ні точністю, ні потрібною емоціональністю» [4, с. 87]. Один із ініціаторів створення Українського шекспірівського товариства Ігор Костецький зауважив, що поява другої версії була зумовлена не лише прагненням більшої точності чи емоційної насиченості, а передусім зміною самого перекладацького методу Т. Осьмачки [див.: 3, с. 87]. Якщо перша редакція залишалася залежною від попередньої літературної традиції, то друга стала спробою принципово нового мовного осмислення тексту. Перекладач свідомо відмовився від звичних «красовитостей» і усталених поетичних норм, прагнучи максимальної конкретності та безпосередності вислову, що, за словами І. Костецького, виявилось і в самій структурі нового тексту: «Новий переклад “Макбета” витримано в одному словесному пляні. Його інструментовано на одностайні словесні ряди, модернізовано засадничо у межах виразного *couleur locale*, ба – діалекту» [4, с. 328]. Саме така стилістична цілісність і новаторська мовна стратегія, на його думку, конкретизують глибинну причину появи другої версії – прагнення створити цілісний, оригінальний і художньо незалежний переклад, ближчий до індивідуальної творчої манери перекладача [4, с. 328]. Сучасна перекладознавиця Лада Коломієць стверджує, що друга редакція перекладу вирізняється особливою мовною матеріальністю та експресивною напруженістю, адже перекладач прагне відтворити чуттєво-тілесний, емоційно-соматичний стан шекспірівського героя у динаміці його суперечливих і вибухових пристрастей [див.: 4, с. 754]. Вона зазначає, що мова перекладу постає як своєрідний «металевий сплав» слів, які «утворюють певну дистанцію до сприйняття тексту й, утруднюючи сприйняття, забезпечують пружність, свіжість словесної форми твору» [4, с. 756]. Одними із ключових перекладацьких прийомів Т. Осьмачки дослідниця називає свідоме виривання слова зі звичного контекстуального ряду, що спонукає читача відійти від автоматичного, некритичного сприйняття звичних мовних конструкцій і усталених образних шаблонів, авторські слова, архаїзми, розмовні граматичні форми, поєднання високого і низького стилю [див.: 4, с. 755–762]. Такий підхід, на її думку, вдало забезпечує не лише мовну новизну, а й концептуальну глибину інтерпретації шекспірівських характерів.

Доволі потужно індивідуальність автора проявилася і у його письменницькій діяльності. Він активно долучався до літературного життя як в Україні, будучи учасником угруповань «АСПИС» (1923–1924) і «Ланка» (1924–1929), так і в еміграції – у межах «Мистецького українського руху» (1945–1948). Творчий доробок українського митця представлений низкою вагомих художніх





праць, зокрема поетичними збірками «Круча», «Скитські вогні», «Клекіт», а також прозовими творами – повістю «Старший боярин», романом «План до двору», автобіографічною повістю «Ротонда душоубців», у яких виразно простежуються мотиви історичної пам'яті, духовного поневолення людини та трагізму української долі. Шлях до письма Т. Осьмачки не був продиктований прагненням слави чи свідомим вибором професії – навпаки, він підкреслює, що ніколи не планував ставати письменником. Поштовхом до творчості стала глибока особиста самотність, ізоляція та складні життєві обставини: роки ув'язнення, переслідування, страх і відсутність можливості відкрито спілкуватися з людьми [див.: 3, с. 130].

У радянський період оригінальність письменника тривалий час замовчувалася через його нелояльність до політики чинного режиму, еміграцію та незалежну творчу позицію. Українець піддавався системному ідеологічному тискові, переслідуванням з боку КДБ, репресивним практикам, що суттєво обмежували можливості його творчої самореалізації та публічного висловлювання власних поглядів. Незважаючи на це, під час допитів він не відмовлявся від своїх тверджень, що зафіксовано в багатьох протоколах процесу: «З 1910 року займаюся літературною працею; останнім часом переконався, що в Україні за структури Радянської влади я не зможу писати, оскільки Радвлада не дозволяє вільно висловлювати свої думки і взагалі розвиток української культури перетворила в залежність від Росії» [2, с. 141].

Після проголошення незалежності України розпочався процес повернення Тодося Осьмачки до національного культурного канону, переосмислення його творчості та визнання значущого внеску митця у розвиток української літератури та художнього перекладу. Особливо показовою є оцінка письменника, зроблена Юрієм Лавріненком, яка свідчить про те, що геній Т. Осьмачки визнавався навіть за часів радянської влади. Ю. Лавріненко писав: «Осьмачці випало одно з найоригінальніших і глибших обдаровань літератури Розстріляного Відродження, а разом із ним і дивовижно виключна доля. Він чи не єдиний із плеяди найвизначніших “двадцятників” не піддався ані ідеологічним приманкам, ані терористичному тискові чужого тоталітарного ладу-володаря і, пройшовши найбільші поліційні тортури, врятувався фізично, вийшов під час другої світової війни на еміграції і тут договорив те, що не міг чи не встиг сказати дома...» [1, с. 220].

Переклади «Макбета» Тодося Осьмачки мають важливе значення для діалогу культур, оскільки вони не лише відкривають українському читачеві глибину шекспірівської трагедії, а й демонструють можливості української мови для відтворення універсальних драматичних переживань. Через новаторську мовну стратегію, емоційну передачу характерів і тілесну виразність емоцій, переклади Т. Осьмачки стають містком між англійською та українською літературними традиціями. Саме завдяки праці Тодося Осьмачки українська діаспора отримала можливість познайомитися з В. Шекспіром українською





мовою за кордоном, що сприяло підтримці культурної ідентичності та утвердженню української літературної традиції поза межами Батьківщини.

Література

1. Лавріненко Ю. Розстріляне Відродження. Paris : Instytut literacki, 1959. Т. XXXVII. 980 с.
2. Протокол допиту обвинувачуваного Осьмачки Т. С. *Сучасність*. 1995. Травень. 167 с.
3. Старко С. Із спогадів про Тодося Осьмачку. *Альманах Українського Народного Союзу на 1963 рік*. Джерсі Ситі : Видавництво Українського Народного Союзу, 1963. С. 127–130
4. Шекспір українською по той бік Залізної Завіси : у 3 т. ; ред., упоряд. й коментарі М. Р. Стеха. Т. І. Київ : Українські пропілеї, 2024. 886 с.





Бланк С. І.
студентка 4 курсу
Запорізький національний університет
Наук. кер.: Кравченко В. О., к. філол. н., професор

«ВАМ ТАКЕ Й НЕ СНИЛОСЯ!»: КАРНАВАЛЬНІСТЬ І ЖИТТЄВА ФІЛОСОФІЯ М. БІЛОКОПИТОВА

М. Білокопитов – український поет-сатирик, журналіст і критик, лауреат літературних премій імені С. Руданського та Остапа Вишні.

Його творчість мало досліджена: О. Стадніченко писала про художній світ письменника та його жанрову палітру, К. Мартиненко та Н. Ігнатова – про індивідуально-авторські неологізми в його творах і їхні оцінно-експресивні функції, Н. Зубець проаналізувала авторські алюзії у збірці «Вам таке й не снилося!», простежила інтертекстуальні зв'язки. Отже, саме це й зумовлює актуальність нашої розвідки.

Мета дослідження – охарактеризувати специфіку оніричного прийому та карнавальності у формуванні сатиричного й філософського змісту поеми «Вам таке й не снилося!» М. Білокопитова.

Оніричний прийом у сучасній літературі розглядається як спосіб організації твору, коли смисл твору розгортається через мотив сну та побудовану на ньому композицію. Сновидіння – це регулярні образні переживання під час сну, які в символічній формі відображають установки людини й спираються на її життєвий досвід. Онірична література – це тип письма, де сон не є випадковим епізодом, а чинником смислотворення та композиційного розвитку [4, с. 153]. Художній сон виконує роль прихованого повідомлення: спрямовує до прочитання підтексту, уточнює ідейні акценти твору. Цим оніричний прийом особливо продуктивний у сатирі, бо уможливує розкривати суспільно гострі теми через умовну, гротескно деформовану, але впізнавану картину реальності.

«Вам таке й не снилося!» М. Білокопитова є прикладом такого використання сну. Заголовок – «Вам таке й не снилося!», «Сонні серіали» – передбачає оніричну організацію твору. Епіграф із поеми Т. Шевченка актуалізує його викривальний пафос і налаштовує на форму сатиричного вислову, що зберігає умовність і орієнтує на конкретні соціальні реалії [3, с. 3–4]. У такій перспективі оніричність виконує подвійну роль: з одного боку, організує цикл як послідовність «нічних марень» оповідача, з іншого – створює дистанцію, що дає змогу жорстко оцінювати політичні явища й психологічні стани суспільства.

У критичній рецепції трапляється трактування «сну» як жанру, однак доречно говорити про сон як про художній прийом і композиційний принцип. Оніричність не функціонує як самодостатній жанровий канон, а організовує цикл, забезпечує переходи між сценами, формує логіку асоціативного руху й дозволяє поєднати сатиру з ліричними та філософськими фрагментами. Саме ця





онірична умовність і сценічність оповіді створює підґрунтя для карнавальних інверсій, зокрема для рольових зміщень і гротескового зниження. Т. Гундоровою окреслюється концепт маскараду як «організована форма карнавалу». У центрі цієї моделі – маска та рольова гра: маска водночас відкриває та приховує, а зміна ролей і статусів підсилює сатиричний ефект. Це пояснює, чому умовність і гротеск не усувають упізнаваності зображених соціальних ситуацій [2, с. 396].

Політичні реалії у «сонних серіалах» показано через гротескні сцени: влада та її символи навмисно «знижуються» й виглядають карикатурно. Уже в першому «сні» трибуна й «правління» подані як простір інтриг, а «конверт» прямо натякає на корупцію: «Я – в правлінні! / Ось трибуна – центр усіх інтриг / І рука, мов на святім пергаменті – / На КОНВЕРТІ, як на Книзі Книг» [1, с. 10]. Слово «КОНВЕРТ» тут стає головною деталлю епізоду, бо саме воно задає моральну оцінку ситуації без додаткових пояснень. У подальших снах з'являються натяки на російську агресію та імперські уявлення, перенесені в сьогодення: «Московський гість, царь він чи раб...» [1, с. 8]. У цих фрагментах автор висміює не тільки окремих осіб, а саму логіку імперського мислення – звичку до сили, зневаги й претензії на «вищість».

У постколоніальній перспективі цей ефект можна описати через модель карнавального перевдягання як форми гібридизації, коли символи та мовні коди домінантного центру вводяться в периферійний дискурс і зазнають деформації. Т. Гундорова пише, що імперський маскарад продукує гібридні форми колоніальності. Показовим є зв'язок такого маскараду з мовною деформацією та культурним зсувом під тиском домінантного коду [2, с. 400]. Отже, розмовність і суржик у поемі М. Білокопитова трактуємо як маркер конфліктної наявності різних мовних режимів у сучасному політичному мовленні.

Але твір не зводиться лише до сатири на «велику політику». Через оніричні епізоди у поемі демонструється війна, зрада й відчуття морального виснаження як частина щоденного досвіду, що впливає на суспільство. Воєнна тема різко звучить у «П'ятому сні», де автор ставить питання про відповідальних за трагедію і дію пропаганди: «На Донбасі – кров і смерть, / Все зруйновано ущерть... / Хто на мирний люд обрушив / Цю злочинну круговерть / Та іще й загадив душі, / Пробрехав повітря й твердь?» [1, с. 15]. Сон не робить трагедію «легшою» для сприйняття, а навпаки загострює її, поєднуючи руйнування фізичне («кров і смерть», «зруйновано ущерть») і духовне («загадив душі»). Тому війна постає не як подія, а як моральна проблема й простір відповідальності.

Кінопоетичний характер твору посилює ефект політичної впізнаваності, бо поему вибудовано як низку швидко змінюваних картин, що нагадують послідовність «кадрів». Монтажність композиції, епізодичність, раптові переходи від комічного до трагічного створюють відчуття хроніки, у якій політична реальність постає абсурдною й документально впізнаваною. Саме тому сатиричне враження досягається не декларативними оцінками, а способом подання матеріалу: автор ніби змушує читача «бачити» політичні явища у





вигляді гротескних сцен, що знімає офіційний пафос і виявляє приховані механізми соціального життя. Основною є також метафора режисури: «Аж там – вгорі, / Хтось в ролі режисера... / Я ж в статусі новітнього Гомера / Творю натхненно свій останній сон» [1, с. 54]. Світова катастрофа осмислюється як зрежисована вистава, а оповідач – як поет-оператор, що створює власну «епічну хроніку».

Гумористичні засоби у сатиричній поемі М. Білокопитова є способом осмислення сучасної дійсності, а не лише прикрасами для сюжету. Одним із провідних гумористичних засобів є активне використання розмовної, просторічної лексики, іноді навіть суржику, що створює ефект різкого зниження пафосу. Показовим є такий епізод: «Продавець, спіть твою в печьонку! / Наливай скорее, ведь горіт!» [1, с. 6]. Комізм створюється поєднанням агресивної буденної інтонації з умовно «офіційним» простором («Красна площа», «трибуна»), що підсилює примітивізацію людських потреб і втрату етичних орієнтирів.

Авторські неологізми й деформовані власні назви перетворюють публічних осіб і їхні посади на сатиричні прізвиська: «московизничий мент», «антистрес-опудало-биття», «іхтамнетні москалі», «Повалійша Тая». Подібна стратегія особливо помітна в гротескному зображенні політичних фігур, які втрачають символічну вагу й постають об'єктами народного сміху: «Назбирав непотребу довруж / Й зміцатував огиду у подобі / Депутатів, мерів і чинуш» [3, с. 39]. Офіційні статуси перетворені на мішені для ударів, що переводить політичну владу в площину символічної помсти. Гумор у поемі вибудовується на гіперболі, зміні точки зору та анекдотичності ситуацій, що забезпечує ефект життєвості.

Отже, «Вам таке й не снилося!» демонструє продуктивність оніричного письма для сучасної української політичної сатири. Форма сну забезпечує композиційну цілісність твору, поєднує алюзійність і конкретику, надає можливість викривати корупцію, імперські наративи та наслідки війни через гротескні образи й символічні деталі. Поєднання сміхового та трагічного тонів формує цілісний образ епохи, у якій суспільні травми відчуваються і в зовнішніх подіях, і в деформації моральної свідомості.

Література

1. Білокопитов М. Вам таке й не снилося! Запоріжжя : Дніпровський металург, 2018. 100 с.
2. Гундорова Т. Колоніальність як перевдягання : «малоросійський маскарад» Івана Котляревського. *Harvard Ukrainian Studies*. 2011–2014. Vol. 32/33, pt. 1 : Жнива : Essays Presented in Honor of George G. Grabowicz on His Seventieth Birthday. С. 395–414.
3. Зубець Н. Авторські алюзії у збірці Миколи Білокопитова «Вам таке й не снилося!». *Вісник Запорізького національного університету* : зб. наук. пр. Філологічні науки. 2019. № 2. С. 77–82.
4. Літературознавча енциклопедія : у 2 т. / авт.-укл. Ю. Ковалів. Київ : ВЦ «Академія», 2007. Т. 2. С. 153.





Бобришева К. О.

аспірантка

Запорізький національний університет

Наук кер.: Тупахіна О. В., д. філол. н., професор

ПОЕТИКА ПОСТЛЮДСЬКОЇ ІДЕНТИЧНОСТІ В НАУКОВО- ФАНТАСТИЧНІЙ ЛІТЕРАТУРІ ХХІ СТОЛІТТЯ

У ХХІ столітті науково-фантастична література постає не лише як жанрова форма розважального або футурологічного прогнозування, але й як критично-теоретичний дискурс, здатний конституювати й рефлексувати над трансформаціями людської ідентичності в умовах інтенсивної технологічної еволюції. В центрі цього дискурсу перебуває концепт постлюдської ідентичності, тобто категорії, що інтерпретує художнє осмислення переходу від традиційного антропоцентричного уявлення про «людину» до гібридних форм буття, де технологія, кібернетичні системи та біоінженерні практики стають інтегральними компонентами людського досвіду.

Одним із визначальних підходів до аналізу цього явища є колективна монографія «Transhumanism and Posthumanism in Twenty-First Century Narrative», у якій автори демонструють, як у ключових наративних текстах ХХІ століття (зокрема творчість Дейва Еггерса, Вільяма Гібсона, Маргарет Етвуд, Цисіна Лю та інших) постлюдська ідентичність конститується через наративні стратегії, що виходять за межі традиційного гуманістичного осмислення «людського». У цих творах технологія функціонує не лише як засіб модифікації тілесності чи когнітивних процесів персонажів, але й як інструмент рефлексії над самою структурою свідомості та соціальної інтеграції. Постлюдські персонажі зазвичай уявляються як гібриди органічного й технічного, що стимулює розвиток нових естетичних форм, здатних осмислити тілесність, агентність і ідентичність поза рамками класичного гуманістичного канону [3, с.18].

Поетика постлюдської ідентичності у науковій фантастиці ХХІ століття формується на перетині трансгуманістичних парадигм, що представляють радикальне розширення когнітивних, фізіологічних та перцептивних можливостей людини через технотропні інтервенції, та критичного постгуманізму, який піддає деконструкції антропоцентричні й гуманістичні уявлення про людину як автономну сутність. У такому ключі наративна структура текстів перестає бути простим сюжетним каркасом і стає гетерогенною семіотичною матрицею, у межах якої постлюдська ідентичність розкривається як процес інтеграції технологічного та органічного, радикальної реконфігурації тілесності й агентності та одночасної реверсії традиційних уявлень про межі «людського» [2, с. 45]. У межах цього дискурсу тілесність постає як поле експериментальної симбіозної інтеграції, де фізіологічне і кібернетичне взаємодіють у єдиній продуктивній архітектоніці, що трансформує класичні моделі суб'єктності, розмиває межі між органічним і неорганічним і





продукує нові форми агентності поза гуманістичною канвою. Одночасно деконструюються біологічні та соціальні кордони «людського»: органічне сприймається як текучий континуум, а соціальність ідентичності, як нестабільний конструкт, що змінюється під впливом технологій, нових соціокультурних практик та трансгуманістичних інтервенцій. Мова, нарративна композиція та метафоричні стратегії у постлюдських текстах функціонують як методологічні й естетичні інструменти, які моделюють напругу між класичними гуманістичними формами «людського» і гібридними структурами постлюдської ідентичності, одночасно артикуючи онтологічні, етичні та епістемологічні наслідки технологічного перетворення людського буття. У такому розумінні поетика постлюдської ідентичності перестає бути суто естетичною категорією і стає комплексним концептуальним інструментом, що продукує нові смисли людського існування у постбіологічному та кібернетично інтегрованому світі [1, с. 54].

Культурно-літературний аналіз концепту технологічної сингулярності також має ключове значення для конституції постлюдського нарративу. У монографії «Singularities: Technoculture, Transhumanism, and Science Fiction in the 21st Century» сингулярність розглядається не лише як футурологічний концепт, але й як культурна та літературна метафора, що артикулює кризу сучасного людського досвіду. Сингулярність постає моментом, у якому темпи технологічного прогресу радикально трансформують соціокультурні взаємозв'язки, розчиняючи традиційні межі між людиною, машиною та середовищем безпосередньо у структурі нарративу. Через цю призму автори наукової фантастики досліджують радикальні мутації людської ідентичності, включно з мережевою свідомістю, кібернетичною інтеграцією та симбіозом із штучним інтелектом.

Літературні твори, що інтерпретують ці концепти, охоплюють спектр від пост-кіберпанку до епічної футуристичної прози, де модифікація людської природи стає центральним нарративним осердям. Художній дискурс у таких текстах не лише демонструє технологічні потенціали, але й здійснює критичне осмислення етичних, екзистенційних і культурних наслідків переходу у постлюдську еру. Таким чином, поетика постлюдської ідентичності у науковій фантастиці XXI століття постає не просто відображенням технокультурних уявлень, а естетичним та концептуальним інструментом, що продукує нові смисли людського буття у постбіологічному контексті.

Література

1. Chapman A., Baelo-Allué S., Calvo-Pascual M., editors. *Transhumanism and Posthumanism in Twenty-First Century Narrative. European journal of American studies* [online], Book reviews, Online since 05 December 2022, connection on 11 February 2026. URL: <http://journals.openedition.org/ejas/19170> (дата звернення: 22. 01. 2026).





2. More M. Engines of Life: Identity and Beyond Death. The Transhumanist Reader / eds. M. More, N. Vita-More. Malden M. A. : Wiley-Blackwell, 2013. 213 p.
3. Manzocco R. Transhumanism – Engineering the Human Condition: History, Philosophy and Current Status. Cham : Springer, 2019. 293 p.





Брижіцька І. П.
к. філол. н., наук. співробітник
Інститут літератури ім. Т. Г. Шевченка НАН України (м. Київ)

ОБРАЗ ГЕТЬМАНА МАЗЕПИ В РОМАНІ Г. КОЛІСНИКА «МАЗЕПА-ГЕТЬМАН»: АВТОРСЬКА ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ІСТОРИЧНОЇ ПОСТАТІ

Козацька тематика посідає одне з провідних місць в українській літературі, що формувалася протягом століть і стала основою історичної пам'яті українського народу. Образ козака традиційно асоціюється зі свободою, боротьбою за державність, духовною силою та самопожертвою. У цьому контексті особливого значення набуває постать гетьмана Івана Мазепи – історичної особистості, яка викликає суперечливі оцінки, але водночас залишається символом складного державотворчого вибору.

Велику роль у формуванні історичного образу гетьмана відіграє літописна традиція, передусім літопис Самійла Величка. У цьому літописі гетьман постає як освічений дипломат і досвідчений політик. Одночасно підкреслюється складність і суперечливість його характеру. Літописець прагнув зафіксувати не лише події, а й моральні оцінки історичної доби.

Сучасна українська історична проза, спираючись на літописи, формує нові підходи до розуміння минулого. Важливим у цьому процесі став роман «Мазепа-гетьман» Григорія Колісника, у якому поєднано документальні матеріали, літописні джерела та художній вимисел. У творі автор прагне звільнити історичну постать гетьмана від ідеологічних нашарувань і подати її як складне історичне явище, що поєднує державотворчу діяльність, особисту драму та трагізм історичної епохи. Письменник використовує літопис Величка не лише як історичну основу, але й як багатоплановий текст, що містить моральну та філософську інтерпретацію історичних подій. Роман розширює межі літописної традиції, зміщуючи акцент із зовнішнього опису подій на внутрішній світ героя. Якщо літопис фіксує факт, то художній текст досліджує мотиви, сумніви й моральну відповідальність історичної особистості.

Композиційно твір будується на поєднанні двох сюжетних ліній – історичної та особистісної. Колісник особливо акцентує увагу на державотворчій діяльності Мазепи. У романі підкреслюється його меценатство, підтримка освіти, культури, церковного будівництва. Автор показує, що накопичення матеріальних ресурсів у діяльності гетьмана поєднувалося з прагненням зміцнити державу та її духовні основи. У романі гетьман зображений як особистість, для якої доля України становить визначальну духовну цінність.

Важливою складовою образу виступає тема родинних стосунків, зокрема постать матері гетьмана. Її образ символізує духовну основу світогляду Мазепи, його зв'язок із релігійною традицією та моральними цінностями. Через сцену спілкування з матір'ю автор підкреслює трагізм історичного вибору героя та його внутрішню самотність.





Суттєву роль у розкритті характеру відіграє мотив фатальності історичної долі. Через сни, пророцтва, символічні образи письменник створює атмосферу історичної неминучості. Водночас герой постає не пасивною жертвою обставин – він свідомо приймає власний історичний шлях, розуміючи його ризики та можливі наслідки.

Важливим художнім прийомом виступає поєднання документальних джерел із художнім текстом. У романі використано універсали, листи, офіційні акти, що створює ефект історичної достовірності. Зокрема, автор використовує датовані історичні вставки, що ритмізують сюжет і закріплюють його у конкретному історичному часі. Це наближує роман до структури козацького літопису, але водночас надає йому сучасного психологічного звучання.

Драматичність образу Мазепи особливо виразно проявляється після воєнних поразок. Герой усвідомлює масштаб історичної трагедії, але не зрікається власних переконань. Його внутрішній конфлікт пов'язаний із пошуком відповіді на питання про відповідальність за долю народу. У фіналі роману Мазепа постає духовно сильною особистістю, яка зберігає вірність своїм ідеалам навіть перед обличчям смерті.

Важливим елементом художньої структури твору є любовна лінія, що розкриває інтимний бік особистості гетьмана. Через листи до Мотрі письменник демонструє здатність героя до глибокого почуття, що робить образ більш людським і багатогранним. Водночас романтична складова не затьмарює його державницької місії, а лише підкреслює складність його характеру.

Творчість Г. Колісника відкриває новий етап розвитку козацької тематики в українській літературі. Письменник поєднує точність документальних фактів із глибоким психологічним аналізом, створюючи образ постаті минулого як носія національної пам'яті. Роман можна сприймати як спробу надати історії близький до людини вимір і показати складність суспільних і державних процесів.

Отже, інтерпретація козацького світу у творчості Колісника ґрунтується на поєднанні літописної традиції, документальної основи та сучасного художнього мислення. Образ Мазепи постає як символ державотворчого потенціалу України, її духовної сили та історичного трагізму. Це допомагає створенню багатогранного образу історичної епохи та формуванню нового бачення української історії, а отже, відкриває перспективи для подальших досліджень козацької тематики в українській літературі.

Література

1. Величко С. Літопис : у 2 т. / пер. з книжної укр. м., комент. В. Шевчука ; відп. ред. О. Мишанич. Київ : Дніпро, 1991. Т. 2. 642 с.
2. Колісник Г. З меча і до орала : романи, повість. Київ : Рад. письменник, 1990. 543 с.
3. Хорошков М. Українська історична романістика кінця ХХ століття: спроба постколоніального прочитання. *Вісник Маріупольського державного гуманітарного університету*. Серія : філологія. 2009. № 2. С. 206–207.
4. Шевчук В. Муза роксоланська: українська література XVI–XVIII століть : у 2 кн. Київ : Либідь, 2005. Кн. 2. 728 с.





Brychka M. I.

PhD student

Shevchenko Institute of Literature

National Academy of Sciences of Ukraine

Academic supervisor: Torkut N. M.

Doctor of Philological Sciences, Professor

Senior Research Fellow

Shevchenko Institute of Literature

National Academy of Sciences of Ukraine

«RICHARD III» BY W. SHAKESPEARE IN THE ELIZABETHAN POLITICAL CONTEXT

The accession of Elizabeth Tudor in 1559 was highly dramatic. Just after the execution of her mother (Anna Boleyn), Henry VIII declared her illegitimate, and when she was 10 (1543), he restored her to the line of succession. In 1570 Pope Pius V issued the bull *Regnans in Excelsis*, declaring her «the pretended Queen of England and the servant of crime», excommunicating her from the Catholic Church and labeling as a heretic [3]. This biographical and political context significantly complicated her position as a claimant to the throne and made the issue of symbolic and ideological legitimization of authority decisive for the stability of her reign. British historian David Loades captured the full complexity of the young Elizabeth's situation, noting that «to bring a divided country together, she needed to be popular; to re-establish its sense of identity, she needed to distance herself from her sister; to gain political credibility, she needed to be sober and discreet; to gain the maximum advantage from her gender, she needed to be aloof and fascinating, with a hint of coquetry. The question of marriage brought all these disparate elements together in one problem of fearsome complexity» [2, p. 18]

Moreover, the situation was worsened by the presence of claimants to the throne, such as Mary Stuart and others, as well as the notorious reign of Mary I Tudor (1516–1558). Known in historiography as «Bloody Mary», she conducted the policy of violent re-Catholicization that caused deep societal divisions and intensified confessional tensions. At the time of Elizabeth I's accession, a conflict between two irreconcilable camps – the Catholic and the Protestant – was unfolding both in England and across Europe, and the threat of internal uprisings by the nobility, as well as external pressure from Catholic powers (primarily the Spanish Armada), was very real.

Under these circumstances, Elizabeth I was compelled to deliberately appeal to the already established Tudor ideological discourse, which represented monarchical authority as a historical necessity and an expression of divine providence. Drawing on the rhetorical and symbolic strategies developed by the Tudor dynasty, Elizabeth constructed the image of a legitimate ruler tasked with restoring order and stability. The queen was identified with heroines of the Old Testament – Deborah, Esther, Jael, Judith – thus sacralizing her image and reinforcing the justification and consolidation





of female authority in the early modern period. At the same time, this strategy was not an innovation of the so-called «Gloriana,» as similar ideological mechanisms had been employed since the establishment of the Tudor dynasty. Susan Doran argues that «Elizabeth was, of course, neither the first nor last early modern English monarch to be fashioned as David or Solomon. A 1486 pageant presented Henry VII as a David triumphing over Goliath (Richard III), while more than a century later John Davies called the first Tudor king 'England's Salomon' on the grounds that they both understood that 'the safetie, and weale' of their state 'Rested in wealth and peace, and quiet raigne / And not in forraine Conquests, and debate'» [1, p. 95].

William Shakespeare, whose civic identity was shaped by the cultural, intellectual and political contexts of his time, drew on dramatic histories as a genre that enjoyed steady demand among early modern English theatre audiences, employing popular historiographical and literary sources. It should be noted that, by the late sixteenth century, the history plays functioned not only as a form of theatrical entertainment but also as a powerful instrument for the ideological interpretation of the past. In this context, a key role was played by the so-called Tudor myth – a historiographical and cultural construct that shaped perceptions of the Tudors' divine election and legitimized their authority through contrast with the «chaotic» and «tyrannical» past of the Wars of the Roses and the lawlessness of the Yorkist Dark Age. The Tudor ideological metanarrative was crossmedial in nature, manifesting itself both in fictional and non-fictional texts and in numerous cultural practices.

The Tudor myth produced not only literary but also historiographical texts, among which particular importance relied on Polydore Vergil's *Anglica Historia* (1534), commissioned by Henry VII; Thomas More's «History of Richard III» (composed during the reign of Henry VIII and published in 1543); and Raphael Holinshed's «Chronicles of England, Scotland, and Ireland» (1577). In these works, a clear opposition is constructed between the destructive rule of the Yorkist dynasty and the stability brought about by the accession of the Tudors. Within this paradigm, the figure of Richard III is depicted as a one-dimensional tyrant-usurper, responsible for political and social disorder.

It is precisely this reductive model of Richard III's image that serves as Shakespeare's point of departure; however, his drama introduces a fundamental artistic complication and deepening of the character. The uniqueness of Shakespeare's «Richard III» (written about 1592–94) lies in the rejection of the black-and-white moral evaluation, typical of the earlier literary representations. The Bard created an ambivalent, multidimensional image of the tyrant. On the one hand, Richard III operates within the framework of the Tudor myth and sustains its ideological metanarrative. On the other hand, he emerges as a psychologically complex figure capable of eliciting from the recipient not only condemnation but also paradoxical empathy, sympathy, and even admiration for his charisma and strategic, Machiavellian mode of thinking.

Unlike the historiographical sources, which represented Richard III as a one-dimensional ruthless usurper, Shakespeare endows his protagonist with a developed





capacity for self-reflection and rhetorical mastery – qualities that themselves became crucial factors in his violent ascent to power. The central artistic mechanism of this complication is the use of soliloquies: self-reflexive monologues in which Richard openly comments on his intentions, strategies, and crimes. As a result, the spectator becomes an observer of Richard's personal «game of thrones», witnessing his political maneuvers, psychological stratagems, and rhetorical manipulations.

Through the system of soliloquies, Shakespeare not only psychologizes the character but also exposes the very process through which tyranny is formed. Tyranny is represented not as an abstract, impersonal evil devoid of discernible causes, but as the result of a complex entanglement of personal trauma. Richard's trauma is the most notable sense of bodily and social otherness, experienced by him as alienation in childhood. His political ambitions, and consciously chosen strategies of manipulation are consistently employed and shaped by the rhetoric of persuasion, the theatricalisation of piety, the simulation of humility. Richard's soliloquies appeal to mass consciousness, thereby transforming political reality into a stage and power into the outcome of a carefully orchestrated performance.

Shakespeare delves into the nature of tyranny by conceptualizing it as a multidimensional phenomenon. Moreover, he analytically decomposes it into three interrelated levels: psychological (childhood trauma, bodily and social otherness, internalized complexes), rhetorical (the manipulation of mass consciousness through language, gesture, and the theatrical display of piety), and political (the usurpation of power as the result of a consciously constructed strategy).

Thus, Shakespeare's «Richard III» is simultaneously rooted in the Tudor myth, reinforces it, and transcends its limits. The play does not reject the official ideological metanarrative, but at the same time Shakespeare radically complicates it by offering the audience not a ready-made moral judgment. He suggests analytical perspective on the mechanisms of power usurpation and on the nature of tyranny as a phenomenon shaped by social, political, and psychological determinants.

References

1. Doran S. Elizabeth I: An Old Testament King. *Tudor Queenship: The Reigns of Mary and Elizabeth* / ed. by A. Hunt, A. Whitelock. New York : Palgrave Macmillan, 2010. P. 95–110.
2. Loades D. Elizabeth I. London ; New York : Hambledon and London, 2003. 410 p.
3. Pius V. *Regnans in Excelsis* [Electronic resource]. 1570. URL: <https://www.papalencyclicals.net/pius05/p5regnans.htm> (дата звернення: 9. 02. 2026).





Варданян В. Е.

аспірант

Криворізький державний педагогічний університет

Наук. кер.: Дудніков М. О., к. філол. н., доцент

АБСУРД ЯК ХУДОЖНЯ НОРМА: УКРАЇНСЬКИЙ ГЕРОЙ-СИЛАЧ У КАЗЦІ Й ХУДОЖНЬО-БІОГРАФІЧНІЙ ПРОЗІ

Образ героя-силача посідає вагоме місце як в українській фольклорній традиції, так і в авторській прозі для дітей та юнацтва. В усній народній творчості, що постає синкретичною формою національної духовної культури [7], фізична надпруга персонажа не сприймається як відхилення від норми, а функціонує як органічний елемент художнього світу. Гіперболізація, гротескове перебільшення, свідоме порушення життєвої правдоподібності – риси, притаманні казковому епосу, де реальне й ірреальне співіснують у єдиній образній системі [2]. У цьому контексті надлюдська сила героя є не фантастичною аномалією, а художньо узаконеною формою репрезентації світобачення народу.

Актуальність дослідження зумовлена необхідністю простежити трансформацію цього художнього принципу від усної епічної традиції до сучасної авторської прози. Як засвідчують сучасні літературознавчі студії, зокрема праці В. Кизиловой [5] та Т. Качак [6], українська проза для дітей і юнацтва ХХ – початку ХХІ століття постає як самобутній художньо-естетичний феномен, у якому трансформуються сюжетні моделі, наративні стратегії та типи героїв. Попри значну кількість досліджень, присвячених проблематиці казки, героїчного епосу та пригодницької літератури, питання гіперболізованої сили як сталої художньої норми і як засобу формування образу героя залишається недостатньо систематизованим.

У межах цієї статті увага зосереджується на українській народній казці «Покотигорошко» [8] та повісті Олександра Гавроша «Неймовірні пригоди Івана Сили» [1], заснованій на реальній постаті Івана Фірцака, проте значною мірою художньо міфологізованій.

Образ героя-силача в українській народній казці постає як центральний і визначальний. Уже сама поява героя є нелогічною з погляду реалістичного мислення: Покотигорошко народжується з чарівної горошини та росте «не по днях і не по годинах, а по хвилинах» [8], що одразу переводить оповідь у площину гіперболізованої реальності. Його фізична міць реалізується через постійне перебільшення та нонсенс: герой однією рукою піднімає булаву, яку неможливо винести з кузні; з'їдає шість волів за раз; спить дванадцять днів, поки кинута ним булава летить з неба; ламає жеребця ще до того як осідлав його [8]. Кульмінаційним є епізод, у якому булава розсипається або гнеться від приземлення на мизинці Покотигорошка, – показовий приклад абсурдної гіперболи, де сила героя скасовує матеріальні закони [8].





Художній ефект посилюється через повторюваність мотивів, числову символіку, різку невідповідність між дією та її наслідками. Боротьба зі Змієм подається як очевидна перемога: удар героя не просто завдає шкоди, а «вганяє» супротивника по шию в землю [8]. Отже, абсурд у казці не є елементом виключно комічного – він функціонує як основний спосіб утвердження героїської норми.

Схожі елементи можна простежити в художньо-біографічній повісті «Неймовірні пригоди Івана Сили» О. Гавроша [1]. Тут образ героя-силача постає на межі фольклору та художньо-документальної біографії. Твір ґрунтується на реальних подіях із життя Івана Фірцака, однак постає не документальним життєписом, а міфологізованою художньою біографією, у якій факти систематично підсилюються гіперболами, метафорами та комічними сценами.

З перших сторінок герой постає як фізично виняткова постать: «Двадцятирічний Іван Сила... мав під два метри зросту», а його долоня – «величезна» [1, с. 8–9]. Реакція оточення («Ого, який здоровило!») підкреслює ефект народження легенди. Його сила проявляється у щоденній праці – Іван «брав удвічі більше вантажу за решту вантажників» і виконував норму до обіду [1, с. 19], що перегукується з казковими сценами надлюдської витривалості.

Окремої уваги заслуговують зооморфні порівняння: звертання «ведмідь», «гірський ведмедик», «мій солодкий ведмедику» стають наскрізним способом означення героя [1]. Образ «ведмедів» у повісті не має міфологічного характеру, навпаки, ведмідь постає як реальний природний еталон сили та домінування у будь-якому лісі. Перенесення цього образу на людських персонажів підкреслює фізичну перевагу Івана Сили, зокрема над баварським силачем Бієр-Мієром [1]. Показовими є сцени циркових виступів, де Іван носить людей, «посадивши карлика собі на долоню» [1, с. 98], а також бої з «найсильнішими людьми» різних країн, що завершуються його перемогою [1].

Абсурдність образу посилюється за допомогою вставлених конструкцій, іронічних ремарок та мовної гри, що досліджуються у працях В. Голуб як синтаксичний засіб маркування оповідацької позиції [3]. Символічною є сцена, у якій автомобіль з рекламною метою проїжджає по Івану [1, с. 169].

Отже, порівняльний аналіз народної казки «Покотигорошко» [8] та повісті О. Гавроша «Неймовірні пригоди Івана Сили» [1] дає змогу стверджувати, що образ героя-силача є наскрізним і надзвичайно стійким в українській традиції. Від фольклору до сучасної художньої біографії він твориться за спільними художніми законами: через гіперболу, нонсенс, комічні ситуації та абсурд як норму зображення.

Література

1. Гаврош О. Неймовірні пригоди Івана Сили, найдужчої людини світу : повість для дітей молодшого і середнього шкільного віку. Львів : Видавництво Старого Лева, 2012. 191 с.
2. Галич О., Назарець В., Васильєв Є. Теорія літератури. Київ : Либідь, 2005. 488 с.





3. Голуб В. Вставлені компоненти як синтаксичний засіб маркування кута зору оповідача в пригодницьких творах О. Гавроша для дітей і юнацтва. *Науковий вісник Міжнародного гуманітарного університету. Серія: Філологія*. 2023. № 61. Т. 1. С. 49–52.
4. Дядюх-Богатько Н. Мілітарна культура та зброя в українській народній казці (на прикладі казки «Котигорошко»). *Публікації круглого столу «Феномен казки у пізнавально-виховному процесі суспільства»* : матеріали Міжнародного благодійного фестивалю казок KAZKOVYY KARNAVAL. С. 35–37.
5. Качак Т. Тенденції розвитку української прози для дітей та юнацтва початку ХХІ століття. Київ : Академвидав, 2018. 320 с.
6. Кизилова В. Художня специфіка української прози для дітей та юнацтва другої половини ХХ століття. Луганськ : Вид-во ДЗ ЛНУ імені Тараса Шевченка, 2013. 399 с.
7. Руснак І. Український фольклор. Київ : ВЦ «Академія», 2012. 304 с.
8. Українські народні казки ; упоряд. М. Преварська. Київ : Велес, 2006. 64 с.





Варенцова М. А.
студентка 2 курсу
Київський столичний університет ім. Бориса Грінченка
Наук. кер.: Блохіна Н. О., старший викладач

ЖАНРОВА МОДИФІКАЦІЯ РОМАНТИЧНОГО ФЕНТЕЗІ В УКРАЇНСЬКОМУ ФАНФІКШЕНІ

Сучасний літературний процес характеризується активним розмиванням жанрових меж, що особливо яскраво виявляється у мережевій літературі. Фанфікшн сьогодні перестає бути простою імітацією першоджерела, перетворюючись на простір для складних жанрових експериментів. Романтичне фентезі наразі є одним із найпопулярніших жанрів на платформах для самвидаву, зокрема, такі платформи як Booknet, Фікманія, ФУМ фанфіки та Ukrfiction демонструють унікальні зразки модифікації фентезійних канонів. Вивчення тексту «Ефект Фенікса», створеного О. Ранцевою на основі серії книг «Гаррі Поттер» (пейринг Драко Малфой / Герміона Грейнджер), актуалізує проблему наукового осмислення фанфікшену як повноцінного літературного явища, де традиційні схеми романтичного фентезі адаптуються до запитів сучасної аудиторії, що прагне глибокої психологічної рефлексії.

Метою тез є спроба простежити, як у тексті «Ефект Фенікса» трансформуються жанрові ознаки романтичного фентезі крізь призму сучасних теоретичних підходів Т. Бовсунівської та Ю. Зайченко.

Методологічну основу дослідження становлять методи жанрового, структурно-семантичного та порівняльного аналізу. Теоретичним підґрунтям слугують праці Ю. Зайченко щодо специфіки фентезі як «феєричного простору» та монографія Т. Бовсунівської «Жанрові модифікації сучасного роману».

Спираючись на концепцію Т. Бовсунівської про внутрішню ускладненість сучасного роману, можна стверджувати, що, сучасний роман характеризується відходом від лінійної події на користь складних внутрішніх трансформацій. Авторка зазначає, що в сучасних текстах «увага переміщується з зовнішніх перешкод на внутрішні суперечності героїв» [1, с. 142]. У структурі тексту «Ефект Фенікса» чітко окреслюється тенденція до класичної лінії «від ворожнечі до кохання» (*enemies-to-lovers*), що перестає бути лише сюжетним ходом. Вона стає інструментом дослідження посттравматичного синдрому героїв після війни. Якщо традиційний любовний роман фокусується на завоюванні об'єкта пристрасті, то в аналізованому тексті домінує «процес взаємного зцілення», що наближає його до жанру психологічної драми.

У працях Ю. Зайченко фентезі осмислюється як «відносно молодий жанр», що ґрунтується на казково-феєричному просторі, та естетичній функції, яка реалізується через систему стилістичних засобів [2, с. 54]. У тексті «Ефект Фенікса» ознаки фентезі виявляються через:





- *вторинну номінацію магічного світу*: автор використовує канонічний всесвіт Дж. Роулінг, проте наповнює його новим ідеологічним змістом. Магія тут не є самоціллю, а виступає каталізатором змін.

- *метафору «Фенікса»*: це центральний образ, який згідно з тезою Ю. Зайченко про «міфологічне коріння фентезі», символізує циклічність та безсмертя. У тексті «ефект фенікса» – це не просто магічне явище, а метафора відродження душі героїв із попелу минулих помилок та втрат.

Головною особливістю твору є поєднання цих двох начал. Як стверджує Т. Бовсунівська, сучасна жанрова форма часто залежить від «потoku живого буття з його нагальними потребами та болями» [1, с. 368]. В «Ефекті Фенікса» магічні дуелі та артефакти є способом візуалізації емоційного стану персонажів. Магія палички або складність приготування зілля корелюють із внутрішнім станом Драко чи Герміони, що дозволяє говорити про органічне поєднання фентезійної образності з психологічною проблематикою твору. Текст демонструє ознаку «гіпертекстуальності», адже він веде постійний діалог із першоджерелом, водночас радикально змінюючи його тональність із пригодницької на інтимно-рефлексивну.

Здійснений аналіз засвідчує, що в межах українського фанфікшену на прикладі «Ефекту Фенікса» формується новий тип жанрової взаємодії. Текст відходить від пафосу епічного квесту на користь камерного психологізму. Основними чинниками модифікації є:

1. Перетворення магічного антуражу («феєричного простору» за Ю. Зайченко) на інструмент психоаналізу.

2. Зміщення акцентів у любовному романі з «романтичної пригоди» на «терапевтичне відновлення».

3. Використання метафоричних образів (Фенікс) як структурних елементів, що поєднують магічне припущення з реальною емоційною проблематикою. Новизна дослідження полягає у доведенні того, що сучасний український фанфікшн здатен до високого рівня інтелектуалізації, де жанрові кордони стають гнучкими інструментами для вираження актуальних людських переживань.

Література

1. Бовсунівська Т. Жанрові модифікації сучасного роману : монографія. Харків : Вид-во «Діса плюс», 2015. 368 с.
2. Зайченко Ю. Фентезі як жанр сучасної художньої літератури. *Наукові записки Вінницького державного педагогічного університету імені Михайла Коцюбинського*. Серія : Філологія (збірник наукових праць). Вінниця : ТОВ «Нілан ЛТД», 2015. Вип. 21. С. 53–58.
3. Ранцева О. Ефект Фенікса : сторінка автора на Booknet. URL: https://booknet.ua/book/efekt-fenksa-dramona-b429863_ (дата звернення: 4. 02. 2026).





Войтова В. В.
студентка 2 курсу
Запорізький національний університет
Наук. кер.: Ніколаєнко В. М., к. філол. н., доцент

ОБРЯД «ЧОРНОГО ВЕСІЛЛЯ» У РОМАНІ С. ПОНОМАРЕНКА «ЧОРНЕ ВЕСІЛЛЯ»

Традиційна обрядовість української культури постає як цілісна система символічних дій, спрямованих на впорядкування людського буття відповідно до сакральних уявлень про світобудову. Важливе місце в цій системі посідають ритуали переходу, що регламентують ключові етапи людського життя – народження, шлюб і смерть, забезпечуючи безперервність життєвого циклу та гармонійне співіснування світу живих із потойбіччям. Порушення цього природного ланцюга, зокрема передчасна кончина дівчини до заміжжя, сприймалося народною свідомістю як серйозна загроза космічному й соціальному ладові, що потребувала спеціального метафізичного втручання.

Саме в такій кризовій точці народної культури виникає феномен «чорного весілля». У контексті аналізу української міфології Н. Кобилко та О. Гончарук підкреслюють, що цей ритуал був винятковим заходом. Його сприймали як надзвичайний захід, покликаний не стільки вшанувати покійну, скільки захистити громаду від потенційно небезпечної «неупокоїної» душі [див. 1]. У народному сприйнятті подібна смерть не вписувалася в лінійну модель часу, а тому вимагала особливої маніпуляції, здатної «договорити» те, що лишилося нездійсненим за життя.

У художньому просторі роману С. Пономаренка «Чорне весілля» весільна атрибутика втрачає індивідуальний вимір і перетворюється на інструмент колективного самозахисту. Саме жах перед імовірним перетворенням мертвої на демонічну істоту диктує рішення батьків убитої дівчини наполягти на проведенні дійства, тоді як турбота про її посмертний спокій відходить на периферію. Спільнота в цій ситуації дбає передусім про власну безпеку: «...цей звичай був широко розповсюджений у давнину і пов'язаний із вірою в те, що для неодружених хлопців чи дівчат нема місця на тому світі... І щоб цього не сталося, слов'яни проводили стилізацію похорону під весілля» [2, с. 77].

Логіка колективного страху зумовлює не лише сам факт звернення до обряду, а й сувору регламентацію його проведення. Улику, померлу дівчину, мають поховати до Івана Купала, бо інакше, за народними віруваннями, її душа не знайде спокою: «Її потрібно поховати до цього свята і провести весільний обряд, інакше вона може перетворитися на мавку, а місцеві цього сильно бояться» [2, с. 69]. Відтак час має вирішальне значення: зволікання робить обряд марним і позбавляє громаду можливості захистити живих від небезпеки.

Для героїв принципово важливо якнайшвидше «запечатати» небезпечну подію й повернути відчуття контролю над реальністю. Ритуал постає як





механічний засіб оборони, а не шлях до спасіння душі. Зосередженість на формальному виконанні дій позбавляє процес людяності та щирого співчуття. Як наслідок, він не розряджає напругу, а лише маскує тривогу, яка залишається невисловленою. Через це трагедія не вичерпується, а продовжує тяжіти над живими.

У романі такий архаїчний обряд набуває значно глибшого змісту, ніж звичайний етнографічний факт. Він перетворюється на художній символ, у якому зосереджується тягар провини та пам'ять про зламані людські долі кількох поколінь. Це підтверджують роздуми головного героя: «В інтернеті я знайшов багато про ритуал чорного весілля, його досі інколи проводять на похороні незаміжніх дівчат» [2, с. 135]. Фрагмент чітко акцентує розрив між логікою традиції та її функцією в тексті: магічна дія, покликана усунути загрозу, натомість стає епіцентром її загострення. Вона породжує новий конфлікт, що розгортається крізь покоління і проривається у сьогодення.

Важливим для розуміння природи «чорного весілля» є його зв'язок із мотивом кохання, яке втрачає життєдайну силу й трансформується в деструктивну енергію. С. Пономаренко послідовно доводить, що церемонія є не виявом любові, а спробою односельчан перекласти відповідальність за драму на ритуальну обрядовість. Почуття Улити не знаходять реалізації у соціальному просторі шлюбу, залишаючись «обірваними», що й зумовлює її перебування у пограничному стані. Олексій усвідомлює: провина батька полягала не лише у зраді, а в значно вагомішому етичному переступі: «Напевно, батько завинив перед Улитю значно більше, ніж просто залицявся і покинув її саму в лісі» [2, с. 135]. Таким чином, посмертне вінчання постає як спроба символічно «узаконити» те, що було зруйноване за життя, однак цей крок виявляється запізнілим.

У романі світ людей і Потойбіччя існують паралельно. Автор підкреслює: «Світ цих істот лежить поруч з нашим світом. Ці створіння існують незалежно від нашої уяви щодо них» [2, с. 80–81]. Іншосвіт подається як об'єктивний простір зі своїми законами. Внаслідок чого, «чорне весілля» не виконує очікуваної ролі завершення переходу. Навпаки, воно створює хибний зв'язок, який не звільняє дух небіжчиці, а прирікає її на вічне блукання між буттям і небуттям.

Зрештою, проведений обряд не дає бажаного результату. Померла дівчина постає в образі мавки – істоти, що належить до категорії «заложних» мерців. Такий мотив є фольклорним відлунням, де наголошується: дівчата, що не пізнали шлюбу, стають небезпечними духами пограниччя [див. 1]. У романі подібний страх матеріалізується у видіннях героя, який дедалі гостріше відчуває, що ритуал не лише не вгамував дух Улити, а й прив'язав її до живих ще міцніше.

Особливої ваги набуває постать «нареченого», який, за уявленнями предків, перебуває у зоні ризику, адже вступає у союз із мертвою. У художній інтерпретації подібний мотив трансформується в ідею спадкової карі. Показовою є думка оповідача: «Може, тому батько, повернувшись із села,





відмовився від весілля... Щось іще відбулося тоді в селі, завдяки чому на батька лягло родове прокляття» [2, с. 135]. У результаті обряд стає точкою зародження травми, що отрує життя наступних поколінь.

Час у творі функціонує не лінійно, а як замкнене коло, в якому минушина постійно втручається у теперішнє. Цю концепцію ілюструє образ «петлі часу», у межах якої вчорашнє й завтрашнє існують одночасно. У такій моделі весілля, яке зазвичай символізує майбутнє, перетворюється на загрозу повторення трагедії. Колективний страх, укорінений у родовій пам'яті, фіксує «чорне весілля» як вузол, що не підлягає забуттю. Прокляття змушує сина відповідати за помилки батька, а ритуал, який мав би принести мир, стає пасткою. Неупокоєна душа Улити тепер не шукає спокою, а вабить чоловіків свого роду до загибелі: «Я вже готовий повірити в те, що дух померлої в образі мавки може переслідувати людину» [2, с. 135]. Зазначена трансформація засвідчує еволюцію обряду від захисної функції до ролі каталізатора помсти.

Отже, «Чорне весілля» в однойменному романі С. Пономаренка постає як багатогарний художній феномен, де переплітаються етнографія, міфологічне мислення та психологічна драма. Літературна інтерпретація автора переконливо доводить, як архаїчні уявлення продовжують впливати на сучасну людину, перетворюючись на механізм пам'яті, страху та невідворотної відповідальності перед минулим.

Література

1. Кобилко Н., Гончарук О. Образи-символи української міфології в містичному трилері С. Пономаренка «Чорне весілля». *Наукові записки. Серія : Філологічні науки*. 2024. Вип. 2 (209). С. 158–164.
2. Пономаренко С. Чорне весілля. Харків : Книжковий клуб «Клуб Сімейного Дозвілля», 2023. 352 с.





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

КОНФЛІКТ ЯК МОВЛЕННЄВА СТРАТЕГІЯ КОМУНІКАЦІЇ ПЕРСОНАЖІВ «КАЙДАШЕВОЇ СІМ'Ї» І. НЕЧУЯ-ЛЕВИЦЬКОГО

Конфлікт є невід'ємною складовою художнього тексту, оскільки саме через нього розкриваються характери персонажів, їхні ціннісні орієнтації, світогляд та особливості мовленнєвої поведінки. Повість «Кайдашева сім'я» Івана Нечуя-Левицького побудована на системі постійних родинних конфліктів, які розгортаються безпосередньо в мовній площині. Саме слово стає головним інструментом взаємодії між героями.

У науковому дискурсі конфлікт трактується як складне соціально-психологічне й комунікативне явище. Зокрема, його визначають як «стан (або ситуацію) зіткнення сторін, які мають несумісні інтереси, погляди чи мету, внаслідок чого кожна з них діє всупереч іншій, використовуючи мовні та / або позамовні засоби» [2, с. 160]. Конфлікт постає не лише як факт протистояння, а як динамічний процес взаємодії, що реалізується передусім у комунікації та відображає глибинні суперечності між суб'єктами. Саме мовлення стає простором, у якому ці суперечності актуалізуються, загострюються й набувають соціального та психологічного змісту.

У художньому тексті конфлікт набуває особливої функціональності: він не лише структурує сюжет, а й формує комунікативний простір твору. Через мовленнєві зіткнення персонажів розкривається їхній внутрішній світ, система цінностей, рівень культури спілкування та соціальна ідентичність. Тож конфлікт можна розглядати не лише як соціально-психологічне явище, а і як мовностратегічний механізм. У повісті «Кайдашева сім'я» конфлікт пронизує майже всі рівні взаємодії персонажів: родинний, сусідський, віковий, соціальний.

Сварки між персонажами не є випадковими епізодами – вони становлять системну модель комунікації. Герої не просто реагують на ситуацію, а обирають певну мовленнєву стратегію: гіперболізацію, прокльони, приниження, зооморфні порівняння, демонстративну образу. Особливістю конфліктної комунікації у творі є її циклічність: сварки повторюються, змінюються лише приводи, але не сама модель поведінки. Це свідчить про глибшу соціально-психологічну основу конфлікту – невміння персонажів вибудовувати конструктивний діалог.

Використання лайливої лексики та зооморфних метафор у мовленні Кайдашів – це не лише прояв емоційної нестриманості, а й свідома стратегія дегуманізації опонента. Порівнюючи близьких людей із тваринами (найчастіше вживаються лексеми «собака», «сука», «свиня», «кобила»), персонажі





символічно позбавляють один одного людської гідності, що знімає моральні бар'єри для подальшої агресії.

Характерною рисою мовлення персонажів є використання неввічливих етикетних формул у вигляді прокльонів, лайок та звуконаслідувальних вигуків («Попова сучко! На, цю-цю! гуджа! ксс, ксс!»; «Нехай же чорти обсмажать на тім світі, як кабана, щоб не брехала на мене»; «І цур тобі, і пек тобі, осина тобі на тебе і на твого батька!»), а також слів із фольклорно-етимологічною комічною конотацією («тріскала», «хрюп дверима», «виперлась», «витріщає беньки») [1, с. 319]. Таке мовлення виконує кілька функцій: воно відображає емоційну напруженість конфліктів, підкреслює соціально-психологічні характеристики персонажів і водночас сприяє створенню гумористичного ефекту, що робить комунікацію героїв більш жвавою та типізованою.

Суб'єктивна подача монологів наближається до театралізованої рольової гри з гумористичною наратологією, в емоційний темпоритм якої органічно вплітаються народні дотепи, практичні жарти (епізод купання Палажки в криничній воді), релігійні й сільські прикмети («Мабуть, то не Параска брала воду з криниці: то нагла смерть моя стояла коло криниці, бо мені разом світ замакітрився» [3, с. 98]), вертепні сценки (дотик баби Параски до дякової голови кочергою). «Поєднання мовного й соціокультурного аспектів сварки утворює ефект несилуваної гумористичності, колористичної типізації персонажів та естетизації народного побуту й живої сільської мови» [1, с. 319], – стверджує О. Долгушева.

Така багатшарова композиція дозволяє письменнику симультанно передати індивідуальні особливості персонажів і створити відчуття досвіду сільського життя, де конфліктні ситуації не лише демонструють суперечності характерів, а й відображають загальні моральні та соціокультурні норми. Через поєднання мовної гри, народної іронії та драматичних епізодів читач спостерігає розвиток конфлікту як динамічного процесу, що включає емоційні реакції, соціальну взаємодію та традиційні моделі поведінки. Отже, автор створює унікальний нарративний простір, де сварка стає не просто подією сюжету, а способом глибокого психологічного та культурного дослідження героїв і середовища, у якому вони живуть.

Словесні сутички між Марусею Кайдашихою та невістками, зокрема Мотрею, демонструють, що конфлікт у творі реалізується через емоційно забарвлені репліки, докори, накази, образи й гіперболізацію. Наприклад, репліка Марусі: «Ой, невістко, невістко, з тебе добра не буде!» [3, с. 77] показує категоричність і прагнення встановити владу. У відповідь Мотря висловлює протест: «Я вам не наймичка!» [3, с. 77], демонструючи, що словесний конфлікт одночасно є формою захисту власної гідності. Такі діалоги показують, що герої спілкуються через суперечку, де слово перетворюється на зброю, а не на засіб примирення.

Особливо яскраво мовленнєвий конфлікт проявляється в побутових дрібницях, які перетворюються на масштабні сварки, наприклад, у відомому





епізоді із грушею на межі. Дрібна причина стає приводом для взаємних образ, згадування старих кривд і прокльонів: «Щоб та груша всохла!» [3, с. 155] – ця гіперболізована реакція ілюструє, як повсякденне слово перетворюється на поле боротьби. Тут комічне поєднується з трагізмом, адже надмірна словесна агресія руйнує родинні стосунки та відображає духовну роз'єднаність.

Отже, у повісті І. Нечуя-Левицького конфлікт постає не лише рушієм сюжету, а й універсальною мовленнєвою стратегією, що структурує художній простір твору. Через конфліктну комунікацію автор досягає глибокої типізації характерів, створює яскраву модель національного побуту та водночас порушує проблему культури міжособистісного спілкування, актуальну й у сучасному суспільстві.

Література

1. Долгушева О. Художня концепція сусідської сварки у творах Марка Твена та І. Нечуй-Левицького. *Наукові записки Кіровоградського державного педагогічного університету імені Володимира Винниченка*. Сер.: Філологічні науки. 2015. Вип. 138. С. 317–322.
2. Білоконенко Л. Лінгвокультурне поле конфлікту. *Записки з українського мовознавства*. 2017. Вип. 24. Т. 2. С. 156–162.
3. Нечуй-Левицький І. С. Кайдашева сім'я : повість. Харків : Фоліо, 2022. 160 с.





Голуб А. О.
магістр філології
Львівський національний університет імені Івана Франка
Наук. кер.: Корнійчук В. С., д. філол. н., професор

ІНТЕР'ЄР ЯК АКТИВНИЙ ЕЛЕМЕНТ НАРАТИВУ В ПРОЗІ І. ФРАНКА: ПРОСТІР, ЩО «ДІЄ»

У сучасному українському літературознавстві інтер'єр є однією із ключових категорій наративної організації художнього твору, що виходить за межі описової функції. Внутрішній простір виконує низку композиційних, естетичних та психологічних функцій. У прозі Івана Франка інтер'єри постають не лише предметними середовищами для існування персонажів, а також активними значеннєвими елементами, що взаємодіють із персонажами, формують атмосферу та впливають на розвиток сюжету. Автор вибудовує специфічний нестатичний простір, що «діє» у межах розповіді, впливаючи на наступні події та розвиток героїв твору.

Найчастіше у Франковій прозі інтер'єр, як активний персонаж, виступає співучасником, свідком або спостерігачем певної події. Письменник використовує акустику, статичні предмети, сенсорні відчуття, щоб оживити простір та ввести його в дію.

В оповіданні-казці «Як пан собі біди шукав» І. Франко показав, що інтер'єр може мати власну «поведінку», впливати на настрій та внутрішній стан своїх мешканців та загалом співдіяти з людьми: «дрімає в сумерку вбога мужицька хата. Сумовито миготить з маленьких вікон жовтаве світло каганця. На твердій брудній постелі лежить пожовклий кістяк, стогнучий, з розпаленими від гарячки очима, – се жінка мужикова. На печі, овинений в брудні лахмани, стогне другий кістяк, – се дитина, що ось-ось догорає. А на лаві під вікном, без жадної постелі, тільки кулак під голову підложивши, лежить господар і також стогне з болю по одержаних киях. В хатчині пусто, чорно, чути відразливий, сопух нужди і занедбання, гнилих і виплюваних легких передучора вареної і запліснілої капусти і разового квасного хліба. Плачливо скрипнули двері, ясніше якось зробилося в хатині...» [3, Т. 16, с. 231]. Письменник не просто описує простір, а наче змушує його виконувати дії. З першого рядка мужицька хатина введена в систему персонажів, автор відразу наділяє її людськими діями: «дрімає», «чути сопух нужди», «плачливо скрипнули двері». Подібний натуралістичний простір породжує страждання та біль, і стає схожим на справжнє кладовище. У такому розумінні помешкання постає перед читачами як антагоніст, співучасник людської трагедії. Найбільше вражає останнє речення у цьому уривку: «плачливо скрипнули двері, ясніше якось зробилося в хатині». Тут немає людини чи живої істоти, яка входить і змінює сцену в творі. Зміни починає саме помешкання, створюючи напругу через звук та світло.





У романі «Івась Новітній. Повість із тюремного життя» інтер'єр виступає свідком того, що роблять, очікують, як страждають та на що сподіваються персонажі твору. Пригнічений настрій героїв твору переплітається із занедбаним інтер'єром в'язниці: «безнадійні голоси стихали в Івасевій душі, йому ставало легше, він поглядав спокійнішим оком здовж коритара, немов хотів затишити собі якнайдокладніше його вигляд. Та ніщо там було й затишити. Голі сірі стіни і склеплена повала – все то тонуло в тіні і немов здавлювало око. По обох боках коритара дверці, дверці, дверці – чорні, то зовсім покриті грубою залізною бляхою, то лишень навхрест переперезані грубими штабами; у дверцях малі віконця на кілька квадратних цілів завбільшки, забиті бляхою, продіравленою, мов дуже рідке решето, та й ще до того позапирані залізними дверцями, а збоку кожних дверець огромна залізна колодка, – ось що бачив Івась, розглядаючи коритар, а більше нічого. З-за дверець не видно й тіні, не чути й голосу, немов там пусто або мертво, мов у гробах, – а прецінь самі мури пожовклі та холодні, бачилось, виразно розповідали Івасеві, кілько-то горя, сліз і сердечної муки вони ховають за собою, кілько-то людського життя вони погребли, кілько дорогих сил пожерли і виссали, кілько надій розбили, кілько втіхи отруїли розпукою, кілько чесних людей поробили злодіями!» [3, Т. 16, с. 456–457]. Ключовий момент антропоморфізації інтер'єру знаходимо знову у кінці детального опису приміщення: «мури виразно розповідали». Автор наділив стіни пам'яттю, моральною оцінкою, знанням історій людських життів та навіть мовою. Внутрішній простір втрачає статус описового елементу твору, а вже набуває функції свідомості: зберігає моменти, свідчить та оцінює. Окрім цього згадана тюрма формує психоемоційний стан Івася. Головний герой бачить монотонність, відчуває психічний і фізичний біль, які ніколи не закінчуються. Створення такого болісно «живого» простору автор досягає за допомогою образів залізних предметів, старих речей, маленьких вікон та пожовклих стін. У наступному уривку бачимо, що: «арештанти забрали своє господарство і ввійшли до казні, немов до темної студні. Важко дзоркнули за ними двері, страшно злупотіла колодка, котрою ключник замикав казню, загримали ступні поліціантів, чимраз то віддаляючись горі коритаром – і все стихло, все змовкло, замертвіло. І в казні було тихо, темно, страшно» [3, Т. 16, с. 460]. Перед читачами постає не просто приміщення, а особливий простір, у який занурюється особистість, втрачаючи зв'язок із зовнішнім світом. У такому фрагменті інтер'єр вже не свідок чи антагоніст, а той, хто поглинає, залишаючи порожнечу. Іншими словами – це небуття, що матеріалізувалося у просторі. Також автор не прагне акцентувати увагу лише на створеній атмосфері, а більше зосереджується на казні як на істоті, яка позбавляє орієнтації та викликає екзистенційний страх. Франко використовує акустику, щоб оживити інтер'єр через звуки: «дзоркнули двері», «злупотіла колодка», «загримали ступні». Саме це динамічна звукова палітра, що посилює емоційне напруження. За допомогою акустики в інтер'єрі автор відтворює три ступені занурення в небуття: деескалація звуку, яка переходить у мовчання, а далі – смерть: «все стихло, все змовкло, замертвіло». У цей же спосіб





прозаїк не пише експліцитно про дії «поліціяннта», який веде в'язнів до камери, а лише відтворює звучання начебто антропоморфних предметів – дверей, колодки, ключів.

У соціально-психологічній повісті «*Voа constrictor*» автор показує, що інтер'єр також виконує роль співучасника занепаду та фінансових втрат, і водночас стає свідком соціальної трагедії. Тісний простір не захищає та не гріє людину, а душить її життя: «в хаті, до котрої заглянув Герман крізь вікно, все свідчило о страшній нужді і занедбанні. Тісна хатина з голими, давно не біленими, закоптілими стінами подобала радше на гріб, ніж на людське помешкання. Більшу половину вільного місця в ній забирала глиняна піч з припічком, до котрого припирав дощаний тапчан, застелений соломною накритий грубою веретою. От і тільки всієї постелі! Ні стола, ні стільця не було. На жердці над тапчаном висіло кілька лахів жіночих, а над тапчаном, на трьох шнурах, дощана, грубо збита колиска. Тільки всієї посуду побачив Герман всередині» [3, Т. 14, с. 437]. Інтер'єр у цьому фрагменті пасивно-активний співучасник, бо не просто фіксує бідність та деградацію, а підтримує та відтворює її. Простір позбавлений функціональності, що погіршує життєздатність людей: «*ні стола, ні стільця*». Матеріальна організація у просторі, а саме піч, яка займає майже все місце, та мінімальна кількість речей, унеможлиблює працю, відпочинок та накопичення ресурсів.

Аналіз інтер'єрів у прозі І. Франка показує, що простір у його розумінні виходить за межі описового тла і набуває функцій активного нарративного чинника. Інтер'єр не лише відображає стан персонажів, їхню матеріальну ситуацію та змальовує атмосферу, а безпосередньо формує події, психічні реакції й життєві перспективи героїв твору.

Отже, І. Франко перетворює інтер'єр на матеріалізовану силу, що взаємодіє з персонажами на рівні фізичного, психологічного та екзистенційного досвідів. Такі помешкання постають «просторами, що діють», а саме повноцінними свідками, глядачами та учасниками наративу, що не супроводжують подію, а формують її зміст і сенс.

Література

1. Голод Р. Інтер'єр у прозі І. Франка (мікропоетика опису). *Вісник Львівського університету*. Серія філологічна : Франкознавство. Львів : ЛНУ імені Івана Франка, 2003. Вип. 32. С. 15–24.
2. Гундорова Т. Франко не Каменяр. Франко і Каменяр. Київ : Критика, 2006. 352 с.
3. Франко І. Зібрання творів : у 50 т. Київ : Наукова думка, 1976–1986.





Голуб Н. В.
студентка 2 курсу
Полтавський національний університет імені В. Г. Короленка
Наук. кер.: Білик Г. М., старший викладач

ЖАНРОВІ ОЗНАКИ РЕТРОДЕТЕКТИВІВ Б. КОЛОМІЙЧУКА

Богдан Коломійчук (19.02.1984) – сучасний український письменник, творець великої і малої прози. Його літературний дебют з історично-авантюрним романом «Людвисар. Ігри вельмож» стався 2013 р. і приніс авторові не тільки Гран-прі тогорічної «Коронації слова», а й фактично на ціле десятиліття визначив жанрово-тематичну нішу його епічного доробку. Митцеві цікавий Львів, у якому живе від студентської лави до сьогодні, проте Львів радше історичний – початку ХХ, ХІХ, навіть ХVІ ст., із заглибленням у геополітичну, соціокультурну, психологічну атмосферу тієї чи тієї доби, опорою на правдиві факти, інтересом до таблоїдних сенсацій і причетних до них реальних постатей та видуманих персонажів. Про це книжка прози «Таємниця Єви» (2014), романи «В'язниця душ», «Небо над Віднем» (обидва – 2015), «Візит доктора Фройда» (2016), «Король болю» (2017), «Моцарт із Лемберга» (2018) та ін. – щороку літератор дарує вітчизняному читачеві нові «карколомні життєві і вигадані історії», які «розкриваються поступово на різних рівнях» [4], а також робить успішні кроки назустріч широкій західноєвропейській аудиторії. Із початком повномасштабної російсько-української війни Б. Коломійчук стає в ряди Збройних Сил України (2022–2025), і цей етап його життя знаходить відбиток у збірці есеїв та оповідань «Хороші передчуття» (2025), яка демонструє вже дещо іншого стилістично автора. Утім, демобілізувавшись, прозаїк у численних інтерв'ю й на літературних заходах висловлює велике бажання повернутися у свою звичну гостросюжетну жанрову лабораторію.

Метою нашого дослідження є аналіз ретродетективу як змістоформи письменницького доробку Б. Коломійчука.

Ретродетектив – це головно різновид ретророману (хоч частотні й оповідання, повісті), що активно розвивається в сучасній літературі, поєднуючи «традиційні романні ознаки» і «точне й достовірне відображення» атмосфери минулого; за «естетичними характеристиками належить до тривіальної (масової, розважальної, “серединної” – “middle”) літератури; існує в численних змістових варіантах (і їх комбінаціях) – авантюрному, біографічному, детективному, кримінальному, мелодраматичному, пригодницькому тощо» [1, с. 22]. Я. Бригадир справедливо кваліфікує ретродетектив як «внутрішньожанровий інваріант детективу, якому притаманні характерні для класичного детективу фабула та сюжетний розвиток (скоєння злочину та його розкриття), а певна історично віддалена епоха змальовується як цілісний часопростір, в якому поєднуються історична конкретика та художній домисел автора» [2, с. 84], і вирізняє такі його типологічні ознаки: вільне поводження автора з фабулами





злочину й розслідування; зображення тривалого часового відтинку з минулого як тла сюжету; поєднання реалістичного зображення з іронічно-сатиричними й ностальгійними акцентами; симпатія автора до головного персонажа, захоплення його авантюристю, стилем життя; легкість і грайливість оповіді; каталогізація історичних подробиць [2, с. 85]. Як зауважує С. Жигун, стартом українського ретродетективу є 2004 р., коли з'являється роман «Срібний павук» В. Кожелянка; активно розвивають жанр В. і Н. Лапікури серією «Інспектор і кава» (11 повістей, 2004–2006, 2022–2023), а особливої динаміки він набуває від початку 2010-х рр. – цикл оповідань «Стовп самодержавства, або 12 справ Івана Карповича Підпригори» В. Івченка та Ю. Камаєва (2011), вісім романів про цього сищика (2013–2022) самого В. Івченка й численні подібні тематичні серії з наскрізною постаттю розслідувача/розслідувачки Д. Безверхнього Ю. Винничука, В. Добрянського, Б. Коломійчука, А. Кокотюхи, О. Красовицького і Є. Кужавської, Л. Підгірної та багатьох інших авторів [3, с. 740–742]. «Український ретродетектив 2014–2023 рр., – пише науковиця, – став доміантним жанром гостросюжетної прози», а сприяли цьому такі його примітні ознаки, як актуалізація важливих подій національної історії, викриття різновекторної імперської політики щодо України та корупційних схем, аналогії із сьогоденням, урбаністичний компонент із цікавим для публіки історичним антуражем і побутописанням, позитивний, часто колоритний образ головного героя, стилізоване під старовину оформлення видань [3, с. 742–743]. Поетику й проблематику ретродетективу вивчали Я. Бригадир, А. Вегеш, В. Гусев, Л. Кицак, Г. Ключко, С. Філоненко, О. Харлан та інші дослідники; романи «В'язниця душ», «Небо над Віднем», «Візит доктора Фрейда» Б. Коломійчука знайшли висвітлення в кандидатській дисертації «Український ретродетектив початку ХХІ століття: генеза і жанрові особливості» (2017) [2] Я. Бригадир, утім системних праць із цієї проблеми все ще замало. Поглиблює актуальність нашої розвідки й те, що твори «Готель “Велика Пруссія”» (2019), «Експрес до Галіції» (2020) Б. Коломійчука рекомендовані для позакласного читання з української літератури в 9 кл. ЗЗСО [5, с. 115–116].

Б. Коломійчук є справжнім майстром ретродетективу, спроможним чітко й легко розгорнути в просторі мови його жанрову матрицю. У центрі творів митця – слідчий-професіонал, вольовий русин-українець, вичерпно представлений через зовнішній та психологічний портрет і нерідко заручник складних історичних обставин. Його суперник – серійний убивця, а також умовна юрба, яка по-різному рефлексує стосовно дій маніяка й моральності його жертв. Оповідь творів плинна й конструктивна, із помірно дозованою фактологічною інформацією для читача, але й насичена напругою, інтригами, натуралістичними деталями. За спостереженням Я. Бригадир, примітна для ретродетективів прозаїка «активна експлуатація теми самовираження та самоутвердження жінки через свою сексуальність у прагненні соціальної свободи» – вільних стосунків із партнером, розпусти [2, с. 95], утім цей мотив здебільшого ідейно приглушений іншим жіночим персонажем, зокрема й дружиною детектива, духовно багатою,





цілеспрямованою і незалежною. Автор правдиво виписує стосунки в шлюбі, не оминаючи теми кризи, втоми, взаємної відповідальності пари за міцність сім'ї, хоч, звісно, подієва оптика зосереджена на службі в поліції. Тут у героя є коло осіб, із якими доводиться багато контактувати, зокрема заступник, фігура якого має значне навантаження в тексті. Відтворюючи дух часу, забобонність або романтичний світогляд людей минулої епохи, літератор охоче задіює в канву оповіді містику – зображує привидів, вампірів, які стають агресорами або жертвами в кримінальних справах. Щоб дійти до істини в складних розслідуваннях, комісар подеколи шукає підтримки в психіатра («Візит доктора Фройда»), та помічник може сам виявитися підступним маніпулятором («Німфи болю»). Митець розмислює про психологію злочину, психотипи кримінальників, аналізує внутрішні й зовнішні причини таких дій людини, простежує її видиму й непомітну для стороннього ока деградацію. Урбаністичний вимір ретродетективів щоразу набуває об'єктного вираження, приміром Львів – через образи тюрми, психлікарні, історію підземної Полтви тощо, місцеві локуси й топоси, культурні й мовні особливості, стосовно яких надано читачеві непоодинокі внутрішньотекстові коментарі й посторінкові покликання, що документує, контекстуалізує оповідь і помітно впотужнює інтелектуальний рівень творів.

Ці жанрові риси ретродетективу яскраво втілює, зокрема, літературний серіал митця про полісмена Адама Вістовича, історія якого розпочинається в збірці «Таємниця Єви» (2014) і згодом знаходить продовження в романах «Готель “Велика Пруссія”» (2019), «Експрес до Галиції» (2020), «300 миль на схід» (2021). Наразі автор анонсує чергове тематичне видання, яке вийде влітку 2026 р., і ділиться своїми уявленнями про художні виміри ретродетективу: «Новий роман – це знову світ старої Галичини, який добре знайомий мені й особливо моїм читачам. Сюжет – це важливо, але ще важливіше відчуття епохи, атмосфери міста, його історії, його мешканців і способу їхнього мислення. І мені важливо знати й дізнаватись, що тішило львів'ян того часу, і що їм боліло. На що вони поклали надії, у чому розчаровувались і з чого кепкували. <...> Вістович стає стриманішим. Він менше говорить і більше спостерігає. Мені важливо, щоб герой не був функцією сюжету, а живою присутністю в місті. Він змінюється разом із простором, у якому перебуває, і разом із досвідом, який накопичує. Але ці зміни не завжди проговорюються вголос – іноді вони відбуваються між рядками. <...> Львів для мене – місто з дуже складною пам'яттю. Він не любить гучних слів і простих визначень. Якби він був героєм книжки, то це був би персонаж, який багато бачив, але говорить лише тоді, коли справді має що сказати. Це, до речі, також і рецепт доброї літератури. Спокій, стриманість і найголовніші сенси – поміж рядків» [4].

Матеріал і цінні подробиці для своїх творів письменник зазвичай вишукує в старій пресі: у рубриках кримінальної хроніки й навіть рекламах кнайп, замітках про «нові ціни на проїзд у трамваї, прогноз погоди у Галичині або репертуари театрів» [4]. Потреба національної самоідентифікації як болісний





колективний досвід, що особливо гірко усвідомлюється в постколоніально-постмодерний період, любов до старовинних артефактів, талант komponувати заплутані гостросюжетні фабули спонукають його культивувати ретродетективний жанр рідної літератури.

Отже, творчість Б. Коломійчука репрезентує яскраві взірці ретродетективу з питомими жанровими ознаками. Прозаїк майстерно поєднує кримінальну історію дізнання з історією України й урбаністичним європейським простором, торкається важливих, табуйованих тем, змальовує яскраві, психологічно складні персонажі, інтригує й інтелектуалізує читача.

Література

1. Білик Г. Іван Котляревський – герой новітнього ретророману (художнє моделювання образу класика письменства у творі «Вибір капітана Котляревського» Василя Добрянського). *«Енеїда» І. П. Котляревського як утвердження незнищенності нації: до 225-річчя виходу в світ першого видання поеми* : матеріали науково-практичної конф. / упор. Н. В. Влезько. Полтава, 2023. С. 22–34.
2. Бригадир Я. Український ретродетектив початку ХХІ століття: генеза і жанрові особливості : дис. ... канд. філол. наук: 10.01.01 «Українська література» / Київський нац. ун-т ім. Тараса Шевченка. Київ, 2017. 223 с.
3. Жигун С. Жанрова література. *Історія української літератури*. Т. 12. Література після 1991 року / наук. ред. Р. Харчук. Київ : Наук. думка, 2024. С. 731–759.
4. Ільїна М. Богдан Коломійчук про повернення Вістовича, Львів і рецепт доброї літератури : [інтерв'ю]. *Львівська пошта*. 24.01.2026. URL: <https://surl.li/oqzogb> (дата звернення: 7. 02. 2026).
5. Яценко Т., Пахаренко В., Слижук О., Тригуб І. Модельна навчальна програма «Українська література. 7–9 класи» для закладів загальної середньої освіти. «Рекомендовано Міністерством освіти і науки України» (наказ Міністерства освіти і науки України від 24.07.2023 № 883). URL: <https://surl.li/oirmal> (дата звернення: 7. 02. 2026)





Григорчук Ю. М.
к. філол. н., молодший. наук. співробітник
Інститут літератури ім. Т. Г. Шевченка НАН України (м. Київ)

МУЗИКА Й МУЗИЧНІ ІНСТРУМЕНТИ В ТЕКСТАХ Г. СКОВОРОДИ: АСПЕКТИ ІНТЕРПРЕТАЦІЇ

«Музика – то цілющі ліки в скорботі, втіха в журбі, а в щасті – забава» [2, с. 122], – писав Г. Сковорода. На скульптурі І. Кавалерідзе, як і на численних полотнах художників О. Заливахи, І. Їжакевича, В. Франчука, С. Якутовича, неодмінною деталлю візуального образу філософа є не лише книга (символ любомудрія), а й музичний інструмент (сопілка чи флейта).

На сьогодні існує багато праць (Д. Багалій, М. Боровик, Г. Верба, Л. Махновець, В. Шевчук, О. Шреєр-Ткаченко), присвячених музичному таланту письменника, який вже з дитинства виявляв любов до музики (співав на крилосі в церкві [1, с. 283]), згодом став «одним із найкращих альтів Києво-Могилянської академії» [1, с. 25], а в двадцять років отримав титул «придворного уставщика» [1, с. 284], або ж диригента Санкт-Петербурзької капели; був співаком, композитором, автором духовних концертів [1, с. 302] і вільно грав на кількох інструментах. Водночас досі маловивченою є проблема, як саме відображена музика в художніх творах філософа. Ця тема майже не розглянута в українському літературознавстві, за винятком статті Т. Шевчук [4]. Зосібна, постає питання, які інструменти згадує автор у своїх текстах, як розуміє музику та інтерпретує її?

Як пише М. Ковалинський, музика була «улюбленою, хоч і не головною справою» [1, с. 302] Г. Сковорода, а сам він грав на чотирьох інструментах: «скрипці, флейтравері, бандурі та гусях приємно й зі смаком» [1, с. 302]. Найулюбленішим інструментом філософа була **флейта**, або **флейтраверс** – удосконалена поперечна флейта. Цей інструмент Г. Сковорода згадує в листах до М. Ковалинського і Я. Правицького, зокрема пише про свою гру на ньому, а також чекає на обіцяну йому «велику пряму флейту» [3, с. 1242]. Називає й **орган**. «Сам я, – оповідає в листі до учня, – проводитиму з хлопцями навчання в супроводі органа, тим часом подбай про те, щоб підготувати до співів по нотах нашого Максимка» [3, с. 1066]. Про **гуслі** і **скрипку** йдеться в листі до С. Курдюмова. Г. Сковорода просить надіслати йому замочок до шуби, який подібний на «маленькій... замочек, каковы бывають в гусях» [3, с. 1281], нагадує теж, аби вислали йому «першу й останню струни для скрипки, хоч би останню» [3, с. 1281].

У художніх творах флейта, а радше її різновид **свиріль**, – невід’ємний елемент пасторальних пейзажів 13-ї пісні «Саду божественних пісень» і поезії «O delicati blanda», де ідилічну картину природи доповнюють звуки **свирілі** й **сопілки**, а названі інструменти постають символами миру, гармонії, спокою. Загалом, 13-та пісня репрезентує своєрідну квінтесенцію музичних образів.





Створюється враження, що співає весь світ («сверчит», «свистит», «свищет», видає «трѣлѣ»), навіть повітря сповнене, просякнуте музикою: «Музикою воздух растворенный шумит вокруг» [3, с. 63]. На думку Т. Шевчук, злиття музичної й поетичної експресії в цій поезії «сягає свого вищого шабля, перетворюючись на “музику вербальну”, коли засобами літератури передається специфіка музичного почуття» [4, с. 30]. За словами філософа, **музика** – це мистецтво, що дарує радість і здатне лікувати душу, її сокровенні глибини [3, с. 897]. Плекаючи віру «в могутню силу музики, Г. Сковорода складає більшість своїх поетичних творів саме у формі пісень, тобто в музично-поетичному жанрі» [5, с. 6], взоруючи на народнопоетичну образність.

Втім не лише поетичні, а й прозові тексти письменника сповнені особливою музичністю. Це засвідчують численні вставні пісні в філософських трактатах і притчах (таких, як «Бесіда, названа двоє...», «Боротьба архистратига Михаїла зі Сатаною», «Вдячний Еродій», «Убогий Жайворонок»), а також притаманна белетристиці «музична» лексика, зосібна назви музичних інструментів. У інтерпретації цих образів помітний виразний бароковий контекст: звернення до символіки, алегорій, біблійної топіки. Так, згадуючи **гуслі**, автор апелює до Старого Заповіту. В «Наркісі» це «Давидові гуслі» [3, с. 296], «гуслі Божія» [3, с. 264]. Саме так мислитель називає Святе Письмо. В уяві філософа воно також асоціюється з **органом**. «Библия есть совершеннѣйшій и мудрѣйшій орган», який тільки «одному Богу пѣснь воспѣвает» [3, с. 569], – пише автор у творі «Кільце...», порівнюючи читання цієї книги з грою на музичних інструментах. Цікаве теж сквородинівське тлумачення дії Святого Духа за допомогою паралелей із образом органу. Як «в Мусикійском Органѣ один воздух разные чрез различныя трубки голоса производит.», так і «всѣ сїи дарованія, столь различныя, Един и той же Дух святыи дѣйствует» [3, с. 658].

Серед інструментів згадані теж **балалайка**, **лютня** й **цимбали**. У притчі «Вдячний Еродій» вони втілюють різні рівні музичної майстерності особи. Виведені також образи **ліри**, **псалтиря**, **арфи**. У трактатах це інструменти біблійних пророків і царів. Називає автор і **трубу**, зокрема в доволі різних контекстах: це і старозавітні ерихонські труби, і труби ангелів одкровення, і труби-голоси пророків (Захарії, апостола Павла), і труби Небес, труби Святого Духа. Таким чином, «священне слово збагачується різноманітною силою звука й інтонацією та перекладається на музику» [4, с. 27].

Також і людина асоціюється в уяві мислителя з **музичним інструментом**. «Дружеская персона похожа на музыкальный инструмент...» [3, с. 1317], – пише автор. Герої його діалогів не просто спілкуються, вони **співають**, провадять різні партії хору, грають на інструментах царя Давида (псалтирі, арфі, лірі, гусях), співають пісні біблійних пророків: Ісаї, Давида, Мойсея, Соломона [3, с. 802], або ж цитують відповідні книги Святого Письма. Г. Сковорода закликає співати не лише голосом, а умом, серцем: «Воспойте Умом, не одним Воздух поражающим Гласом. Новому Нову Пѣснь» [3, с. 658]. У образно-символічній мові текстів слова «скажу» і «спою» часто контамінуються, а поняття **пісня**





знаменує сутність. Заспівати пісню означає виявити наміри серця. Це виразно втілює твір «Боротьба Архистратига Михаїла зі Сатаною», де кожен із персонажів співає «свою» пісню: ангели – свою, а душі, спіймані в сіті сучасного змія, іншу. Загалом, у текстах Г. Сковороди пісні співають і ангели, і люди, і птахи, і міфічні істоти, і Божі царі та пророки, і сам мислитель: «Я ж твою Пѣсню воспою тебѣ же: “Узнай себе. Заглянь внутрь”» [3, с. 687]. Не дарма поетична збірка філософа називається не інакше, як «Сад божественних пісень». Через образ пісні він передає власне розуміння життя, зіставляючи його і пісню. Ця паралель окреслена в 30-й пісні «Саду...»: «Не красна долготою, но красна добротою, / Как пѣснь, так и жизнь» [3, с. 85], а також у суголосній ремарці «Алфавіту»: «Опера, Книга, Пѣсня и Жизнь не от долготы, но от Благолѣпія и Доброты Цѣну свою получает» [3, с. 268]. За автором, навіть непрості епізоди життя не є марні, а вписані в загальну симфонію, що складається з високих і низьких тонів: «Музыканты из высоких и низких гласов составляют сличную и сладкую симфонию, а муж мудрый из удачных и неудачных припадков тчет жизни своея постав» [3, с. 1049].

Центральні музичні образи (пісня, музика, інструмент) самотньо репрезентовані в афористиці художніх творів, яка сконденсовано втілює основні ідеї трактатів, зокрема ідею спорідненої праці («искусный Пѣвец простой Пѣснь придает вкус» [3, с. 837]), ідею дружби, яку лише зміцнює відстань («луна издали свѣтлѣе, музыка вкуснѣе, а пріятель пріятнѣе» [3, с. 1270]), ідею видимої й невидимої натур творіння (остання, стверджує Г. Сковорода, є істинною, вона є «в Деревѣ истинным Деревом, в Травѣм Травою, в Музыкѣ Музыкаю...» [3, с. 241]), а також фундаментальну ідею любові, яка всьому надає сенс. Тому, постулює філософ: «Искусство во всѣх священных Инструментов Тайнах не стоит Полушки без Любви» [3, с. 265].

Отже, рецепція музики органічно притаманна тестам Г. Сковороди і виявлена в них на різних рівнях: від композиційної організації, репрезентованої естетизацією народнопоетичного мелосу в поезіях і пісенними вкрапленнями в прозових текстах, до ідейно-тематичної інтерпретації музичних образів. Із-поміж них превалюють образи музичних інструментів, в осмисленні яких помітний виразний бароковий контекст: символізація, алегоричність, біблійна конотація. Так, орган і гуслі символізують Святе Письмо, труба – пророчу мову, сопілка й флейта – пасторальну ідилію, інструмент – людину, пісня – її сутність і саме життя. Водночас самотність сквородинівської інтерпретації музичної тематики полягає в тому, що образи й поняття зі світу музики переосмислюються ним у філософському ключі та слугують засобами увиразнення світоглядних ідей, що прикметно віддзеркалює афористика творів.

Література

1. Ковалинський М. Життя Григорія Сковороди. *Сковорода Г. Буквар миру*. Харків : «Клуб сімейного дозвілля», 2022. С. 283–317.





2. Сковорода Г. Буквар миру. Книга для сімейного читання / упор. Л. Ушкалова. Харків : «Клуб сімейного дозвілля», 2022. 320 с.
3. Сковорода Г. Повна академічна збірка творів / за ред. проф. Леоніда Ушкалова. Харків–Едмонтон–Торонто : Майдан, 2011. 1400 с.
4. Шевчук Т. Музичний код творчості Григорія Сковороди. *Слово і Час*. 2011. № 5. С. 24–35.
5. Шреєр-Ткаченко О. Григорій Сковорода – музикант. Київ : Музична Україна, 1972. 96 с.





Дейнека С. О.
аспірантка

Інститут літератури ім. Т. Г. Шевченка НАН України (м. Київ)
Наук. кер.: Торкут Н. М., д. філол. н., професор

UKRAINIAN INTERMEDIAL INTERPRETATION OF W. SHAKESPEARE'S «ANTONY AND CLEOPATRA» IN THE CONTEXT OF CULTURAL DIALOGUE

The interest in William Shakespeare's work has not diminished for over 400 years. This is evidenced not only by a huge number of scientific studies, but also by numerous paintings, musical works, theatrical performances, film and television adaptations dedicated to his biography, plays, sonnets, and poems. All over the world as well as in Ukraine the artists have not overlooked the play «Antony and Cleopatra».

On April 24 and 25, 2023, «Radio Culture» listeners were presented with the premiere of William Shakespeare's radio play «Antony and Cleopatra». Nataliia Kolomiets, producer at «Radio Culture», adapted this work into a radio drama, dedicating it to Shakespeare Days.

People's Artist of Ukraine and Shevchenko Prize winner Oleksii Bohdanovych played the role of Mark Antony, while Cleopatra was voiced by announcer Nataliia Kolomiets. The role of Octavius Caesar was played by People's Artist of Ukraine Oleh Stalchuk. The radio play also featured the voices of Dmytro Zavadskyi (Philo), Petro Panchuk (Agrippa), Anastasia Rula (Charmian), Vasyl Chornoshkura (Soothsayer), and Andrii Liubich (Messenger). The sound engineer and author of the musical arrangement for the performance was Olena Yefimchuk, while Nataliia Kolomiets was responsible for the staging. The Ukrainian translation of William Shakespeare's «Antony and Cleopatra» by Borys Ten was used for the radio play.

At the beginning of the first and second parts of the radio play, the voice of the announcer was heard, giving a brief overview of the play and Shakespeare's legacy.

Before each scene, the listener was immersed in the unique atmosphere of the ancient world: an oriental melody echoes in Cleopatra's palace, singing, waves, laughter can be heard here and there, and battle scenes were accompanied by the clang of weapons, the whistles and shouts of the crowd, the stomping of people, the neighing of horses, and sometimes trumpets and fanfares. Also, during dialogues and polylogues between the characters, music could often be heard. For example, when Antony spoke with the Messenger, an ominous melody sounded, and when the Messenger informed Cleopatra of Antony's new marriage, tense music and single drumbeats were heard, symbolizing the blows of fate and reinforcing the impact of the shocking news on the queen's emotional state. The episode in which the Messenger was whipped also made a strong impression, as this rather realistic scene was achieved through clear sounds that imitated the blows.

Antony's voice remained steady throughout the play, and when talking to many characters, he was confident and decisive. In one of the dialogues, Octavius





Caesar raised his voice at Antony, who, in turn, spoke a little louder without resorting to shouting.

In romantic scenes, Anthony spoke to his beloved almost in a whisper, drawing out his words. He was playful, cheerful, and gentle. Only when he was with her, he allowed himself to laugh. When he was in despair, his voice became “heavy,” conveying helplessness and longing.

Cleopatra spoke in an even tone, calm and confident, her charm and grandeur could be felt in every word. Both she and Anthony (as well as other characters) paused where appropriate, thus conveying the tension of the situation or, conversely, calmness and measuredness.

For this production, the text of the play was slightly abridged, with some characters and scenes removed altogether. Thus, instead of Shakespeare’s 34 characters (not counting military commanders, legionnaires, messengers, servants, and nameless courtiers), the radio play featured eight actors. Some lines were attributed to other characters. Thus, characters such as Lepidus, Pompey, Enobarbus, Eros, Octavia, and others were absent. Some of them were not even mentioned. For example, of Cleopatra’s two attendants, only Charmian appeared in the radio drama, while Iras was completely excluded.

Scenes such as the conversation between the Soothsayer and Charmian, Iras, and Alexas were also missing from this performance, as was the banquet on Pompey’s galley. Even the key moment when Antony fell on his sword was missing, although there was an appeal to those around him to kill him, meaning that this scene was present, albeit not in its entirety.

In general, the radio play «Antony and Cleopatra» was characterized by multidimensionality: the dynamic, warlike scenes were followed by the episodes of calm and tranquility, allowing listeners to immerse themselves in the era of antiquity, experience its unusual flavour, and enjoy this masterpiece of world classics performed by Ukrainian actors.

Література

1. Коломієць Н. (ведуча). Вистава без антракту. Вільям Шекспір. «Антоній і Клеопатра». Радіовистава. Частина 1. URL : <https://ukr.radio/schedule/play-archive.html?periodItemID=4158035> (дата звернення: 7. 02. 2026).
2. Коломієць Н. (ведуча). Вистава без антракту. Вільям Шекспір. «Антоній і Клеопатра». Радіовистава. Частина 2. URL : <https://ukr.radio/schedule/play-archive.html?periodItemID=4158043> (дата звернення: 7. 02. 2026).
3. Шекспір В. Антоній і Клеопатра / Бориса Тена. *Шекспір В. Твори в 6 томах.* Київ : Дніпро. 1986. Т. 5. С. 416–526.





Дорошенко К. І.
студентка магістратури
Чернівецький національний університет ім. Ю. Федьковича
Наук. кер.: Кирилюк С. Д., к. філол. н., доцент

ФУНКЦІОНАЛЬНА РОЛЬ КІНЕМАТОГРАФІЧНИХ ПРИЙОМІВ У СЕРІАЛІ «І БУДУТЬ ЛЮДИ» ЗА ОДНОЙМЕННИМ РОМАНОМ А. ДІМАРОВА

Література як мистецтво слова перебуває в постійному синтезі з кіно, архітектурою, скульптурою, живописом, театром та іншими формами художньої творчості. У сучасному літературознавчому дискурсі цей взаємозв'язок реалізується через поняття інтермедіальності, що виникло ще в період античності, проте набуло нового осмислення лише наприкінці ХХ ст. Т. Гундорова зазначає: «Теорія інтермедіальності передбачає синхронний і діахронний аналіз диференціації та синтезу (фузії) мистецтв – колізії, яка триває в історії мистецтв, починаючи з часів Ренесансу і до сьогодні» [1, с. 60].

Одним із найвиразніших видів мистецтва, що може базуватися на літературних творах, постає кінематограф. До проблеми їхньої взаємопов'язаності зверталися Т. Гундорова, Г. Ключек, Т. Кохан, В. Фесенко, Д. Наливайко, Н. Нікоряк та ін. Варті уваги й проекти учасниць «Платформи інтермедіальних досліджень» (С. Варецька, С. Маценка, Я. Тарасюк). Завдяки їхнім працям можемо простежити, як література набуває нових форм в екранній культурі.

В українському кінематографі перші екранізації були зорієнтовані на класичні українські твори ХІХ ст. Увага до цього літературного пласту не втрачає актуальності донині («Захар Беркут» (2019) за однойменною повістю І. Франка, «Спіймати Кайдаша» (2020) за повістю І. Нечуя-Левицького, «Мавка. Лісова пісня» (2022) за драмою-феєрією Лесі Українки «Лісова пісня» та ін.).

На основі сучасних творів української літератури також маємо зняті фільми та серіали: «Іван Сила» (2013) за однойменною повістю О. Гавроша, «Століття Якова» (2016) за романом В. Лиса, «Червоний. За лінією фронту» (2017) за твором А. Кокотюхи, «Сторожова застава» (2017) за романом В. Рутківського, «Дике поле» (2018) за мотивами книги С. Жадана, «Чорний ворон» (2019) за романом В. Шкляра, «Віддана» (2020 р.) за книгою С. Андрухович «Фелікс Австрія», «Кава з Кардамоном» (2021) – адаптація тексту Н. Гурницької, «Я і Фелікс» (2022) за мотивами твору А. Чеха.

Особливої уваги заслуговує екранізація роману А. Дімарова «І будуть люди» (2020). Саме вона обрана за об'єкт нашого дослідження. Розповідь про життя людей початку ХХ ст. залишається актуальною до сьогодні, особливо крізь призму воєнно-політичних подій в Україні. Над створенням однойменного серіалу працювали П. Потатуєв (режисер), А. Непиталюк (режисер-постановник), Т. Аврамчук (оператор), В. Переверзєв (монтажер). Знімальна група намагалася якнайточніше відтворити естетику доби через підбір локацій





(Національний музей народного побуту та архітектури в м. Пирогів, Переяславський етнографічний музей), автентичність одягу й формат зйомки «по-старому» (без сучасної динаміки). Проте через так звану «штучність» і одноманітність показу кадрових планів стрічку критикують драматурги.

І якщо про роман «І будуть люди» написано чимало наукових праць (Т. Гросевич, Я. Зуєнко, М. Корецька, І. Набитович, М. Наєнко, В. Ніколаєнко, І. Павлюк, О. Томчук та ін.), то про серіал маємо менше відгуків (А. Кокотюха, В. Шкляр, Л. Брюховецька, О. Вергеліс, Б. Панкрухін). Варто відзначити, що в контексті інтермедіальних явищ серіал залишається недосліджений. Тож мета нашої роботи полягає у з'ясуванні специфіки інтермедіальної трансформації роману в серіал. Ставимо завдання простежити, які з прийомів кінематографу використовуються в екранізації літературного твору, а також дослідити роль монтажу як одного з ключових засобів кінематографічної виразності.

На відміну від художнього тексту, екранізація замінює описи та пояснення автора. Замість них використовуються певні кінематографічні прийоми, які покликані зосереджувати на собі увагу глядача (наприклад, план, ракурс, рух камери тощо). Для того щоб екранізувати літературний твір, у кінематографічній версії застосовуються такі прийоми, як кадр і монтаж. У літературі кадром можемо вважати речення, що має завершену думку. Кадр у кіно має інше значення, а саме – «рухома чи статична фіксація події» [2, с. 216]. Він складається з візуального наповнення: окремих людей чи груп осіб у статичному положенні або русі; тиші чи набору певних звуків. На думку режисерки та сценаристки М. Кондратьєвої, це називається «внутрішньокадровою драматургією». Кадр має дві характеристики: 1) якщо мова йде про довжину кадру, то він статичний або динамічний; 2) якщо мова йде про композицію кадру, то в більшості випадків говорять про якийсь окремий кадр. Ще одним важливим прийомом вважаємо монтаж, який, на думку дослідниці, постає як «завершуючий виробництво фільму творчий та технологічний процес, під час якого найкращі кадри поєднуються у цілісну композицію» [2, с. 217]. Кадри повинні бути взаємопов'язані за змістом, але й водночас бути різноплановими, щоб мати органічний вигляд під час монтажною склейки. Наведені прийоми кінематографу відрізняються один від одного як за призначенням, так і за типами, функціями. Проте під час роботи над фільмом жоден з них не може бути залишений поза увагою.

Для того щоб реципієнт зміг сприймати події виразніше, використовуються різні види та прийоми монтажу: послідовний монтаж, паралельний монтаж, перехресний монтаж; монтаж рухомих кадрів, наплив камери та ін. Головними в цьому процесі розробки є кадри, тобто зображення подій вже у візуальному форматі. Творці фільму можуть вдаватися до різних технік показу цих кадрів: загальний план, середній план, крупний план, деталь, панорамування, калейдоскопічна зміна кадрів, стоп-кадр, насиченість кадру і т. ін.

У кінематографі також використовуються засоби художньої виразності та способи кіномови. З-поміж перших В. Фесенко виокремлює такі: еліпси, організацію переходів від плану до плану, звук, монтаж, оповідь в оповіді,





кінопростір та кіночас. Еліпс (пропуск) замінює візуальне зображення; перехід планів супроводжується музикою, а сама музика створює атмосферу в кадрі, підкреслює візуальні ефекти. Монтаж допомагає логічно впорядкувати відзняті події. Авторка виділяє такі типи монтажу: ритмічний, який прагне зберегти увагу глядача протягом усього фільму; план-флеш, який створює враження динамічної напруги, пластичного ритму; ідеологічний монтаж, який поєднує час і простір та причину з наслідками; наративний монтаж виконує функцію об'єднання [3, с. 369]. Вона полягає в тому, щоб відкинути зайве, «відрізати» паузи, невдалі дублі та «склеїти» потрібні частини фільму та епізоди між собою. Водночас монтаж має здатність впливати на глядача так, ніби дія відбувається реально та послідовно.

У серіалі «І будуть люди» спостерігаємо внутрішньокадрову статику, що не заважає «зануренню» в естетику історичної епохи. Динаміка досягається саме завдяки зміні кадрових планів і великої кількості монтажних склейок, а не руху в кадрі. Кадри мають змістовий зв'язок, завдяки чому органічно поєднуються між собою.

Під час монтажу використані такі техніки показу кадрів: панорамування (зазвичай для показу пейзажів), загальний і середній плани (найчастіше під час активних дій і діалогів між героями). Крупним планом оператори намагалися передати щирі емоції героїв (здивування, переляк) та фокусувалися на деталях і важливих об'єктах. Вид монтажу тут переважно послідовний, а з-поміж прийомів монтажу застосовується вплив камери й тревелінг – зйомка в русі (наприклад, під час напруженого моменту чи розмови двох персонажів). Використовується також ретроспектива (лат. – погляд назад). На відміну від фільму, де вона відтворюється повільно та з відмінною від звичайних кадрів кольорокорекцією – в сірих, дещо затемнених тонах, у романі А. Дімаров вдається до різкого переходу від одного епізоду до іншого. Це створює ефект «літературного монтажу» та додає рис кінематографізму.

Будь-які спецефекти відсутні в кіноверсії, оскільки всі кадри зняті наживо. Розробники фільму прагнули до реалістичності, при цьому навіть довелося спалити одну з хат (за сюжетом, Свирида Івасюти). Тож потреба в комп'ютерній графіці відпала.

Отже, екранізація роману «І будуть люди» постає яскравим прикладом інтермедіального явища. Завдяки використанню різнопланових кадрів, кольорокорекції та традиційним прийомам монтажу, кінематографістам вдалося відтворити специфіку художнього тексту в серіалі, зберегти історичну достовірність та змусити глядача відчувати дух минулого століття.

Література

1. Гундорова Т. Три «Лаоокони»: теорія інтермедій від Лесінга до авангарду. *Література на полі медій* : зб. наук. пр. відділу теорії літератури та компаративістики ім. Т. Г. Шевченка НАН України. Київ, 2018. С. 51–95.
2. Кондратьєва М. Основи кіномонтажу як одного із головних засобів кінорежисури. *Сучасне мистецтво*. 2009. Вип. 6. С. 215–218.
3. Фесенко В. Література і живопис: інтермедіальний дискурс : навч. посібник. Київ : Вид. центр КНЛУ, 2014. 398 с.





Єрмолова А. А.
студентка 2 курсу
Запорізький національний університет
Наук. кер.: Ніколаєнко В. М., к. філол. н., доцент

ХУДОЖНЯ ВЕРСІЯ ОБРАЗУ ТВОРЧОЇ ОСОБИСТОСТІ В РОМАНІ А. І С. КЛІМОВИХ «МОЯ БОЖЕВІЛЬНА»

Проблема художнього осмислення творчої особистості посідає важливе місце в сучасному літературознавстві, оскільки дозволяє поєднати психологічний, історичний та культурний виміри аналізу художнього тексту. В українській прозі ХХ–ХХІ століть образ митця дедалі частіше постає як фігура внутрішнього конфлікту, маргінального існування й екзистенційної напруги. У цьому контексті роман Андрія та Світлани Клімових «Моя божевільна» репрезентує складну художню модель творчої особистості, сформовану на перетині альтернативної історії, психологічного наративу та культурної пам'яті.

У наукових працях роман аналізувався переважно з позицій жанрової специфіки та урбаністичного хронотопу. В. Орманжи [2] розглядає Харків 1930-х років як травматичний простір, що формує психологічний фон роману. І. Перекрест [3] наголошує на поліфонічності жанрової структури твору та поєднанні альтернативноісторичних, містичних і постапокаліптичних елементів. Водночас художня версія творчої особистості, зокрема образ Петра Хорунжого, потребує окремого осмислення як складний психологічний і символічний конструкт.

Художня природа образу Петра Хорунжого базується на алюзії до особистості Миколи Хвильового. При цьому автори принципово уникають прямого біографізму, вибудовуючи узагальнену модель митця доби історичного зламу. Автори не прагнуть портретної схожості персонажа з Хвильовим, вони пропонують художню рецепцію митця, буття якого визначається розривом між запитом на духовну свободу та вимогами системи, що обмежує особистість.

Ідейна близькість Хорунжого до Хвильового виявляється насамперед у розумінні творчості як морального обов'язку. Герой роману не сприймає письмо як ремесло чи естетичну гру; слово для нього є формою відповідальності перед часом. У цьому контексті показовою є репліка персонажа: «Коли мовчу – зраджую, коли пишу – ризикую всім» [1, с. 91]. Така позиція перегукується з ідейною програмою Хвильового, зорієнтованою на духовний опір та етичну безкомпромісність.

Психологічний портрет Петра Хорунжого вибудовується на основі загостреної саморефлексії, що є однією з ключових рис алюзійного зв'язку з Хвильовим. Свідомість героя фрагментована, наповнена сумнівами, різкими переходами від емоційного піднесення до внутрішнього надлому. У романі це передано через внутрішні монологи, зокрема у визнанні: «Я весь складаюся з уламків – думок, страхів, спогадів, які не хочуть ставати цілим» [1, с. 108]. Така





фрагментарність мислення відтворює психологію митця, травмованого тоталітарною дійсністю.

Особливого значення в зіставленні з Миколою Хвильовим набуває мотив екзистенційного вибору. Хорунжий постійно перебуває перед дилемою: прийняти правила системи або залишитися вірним собі, навіть ціною самознищення. Його світоглядна позиція сформульована у твердженні: «Компроміс – це не угода, це повільна смерть» [1, с. 134], що закладає глибинне усвідомлення неможливості співіснування творчої свободи з ідеологічним насильством.

Мотив самогубства Хвильового, у романі Клімових подано не як приватний акт, а як символічний жест спротиву, який дає підстави для зіставлення персонажа з митцем. Перед смертю Хорунжий формулює власне бачення трагедії митця: «Я не йду – мене виштовхує світ, у якому для живого слова більше немає місця» [1, с. 156]. Цей епізод підкреслює ідейну спорідненість героя з реальним письменником, доля якого стала символом зламаного покоління.

Водночас художня модель Хорунжого виходить за межі історичної паралелі, оскільки герой зберігає наративну присутність і після смерті. Він постає голосом пам'яті, що фіксує подальші події й осмислює їх у позачасовому вимірі: «Смерть не зробила мене мовчазним – вона лише забрала тіло» [1, с. 201]. Такий прийом увиразнює ідею незнищенності творчої свідомості та спадковості духовного досвіду.

Образ Петра Хорунжого функціонує також як образ митця-свідка, здатного побачити приховану суть епохи. Його роздуми спрямовані на викриття механізмів страху та насильства, що лежать в основі тоталітарного мислення: «Вони бояться не людей – вони бояться сенсу» [1, с. 223]. У цій репліці сконцентровано уявлення про слово як загрозу для репресивної системи.

Отже, образ Петра Хорунжого постає як художньо трансформована алюзія на Миколу Хвильового, у якій поєднано психологічну напруженість, екзистенційний максималізм і символічне осмислення ролі митця в умовах історичної катастрофи. Через цей образ автори роману «Моя божевільна» утверджують ідею творчості як форми духовного спротиву та способу збереження національної пам'яті.

Література

1. Клімов А., Клімова С. *Моя божевільна* : роман. Харків : Фабула, 2016. 258 с.
2. Орманжи В. Харків 1930–х років як травмопростір. *Вісник Запорізького національного університету*. Серія : Філологічні науки. 2022. Вип. 3. С. 224–227.
3. Перекрест І. Жанрові особливості роману А. та С. Клімових «Моя божевільна». *Українська література в просторі культури і цивілізації* : збірник наукових праць студентів, аспірантів і молодих вчених. Запоріжжя : Запорізький національний університет, 2022. С. 156–159.





Єрошенко П. Д.
студентка 2 курсу
Дніпровський національний університет ім. Олеся Гончара
Наук. кер.: Безродних І. Г., к. філол. н., доцент

ОКОПНА ПОЕЗІЯ – МІЖ ДОКУМЕНТОМ І ХУДОЖНІМ ТЕКСТОМ

На тлі Революції Гідності та російсько-української війни сформувався й активно розвивається напрям сучасної української мілітарної поезії, зокрема так звана окопна лірика. Мілітарна поезія охоплює широкий спектр воєнного переживання – від безпосереднього фронтового досвіду до рефлексій над пам'яттю, втратою, ідентичністю та трансформацією особистості в умовах воєнної реальності. Окопна поезія, на відміну від ширшого поняття мілітарної лірики, виникає безпосередньо в зоні бойових дій і пов'язана з досвідом їхніх учасників, що зумовлює її підвищену психологічну достовірність та ефект присутності.

Для поетів-комбатантів поетичне слово стає способом самоусвідомлення й осмислення травматичного переживання. Безпосередність досвіду формує особливу інтенсивність художнього висловлювання, у якому фактична реальність трансформується в систему образів, здатних передати внутрішній стан людини в екстремальних умовах [5, с. 5].

Окопна поезія функціонує на перетині документальності та художньої експресії. Вона формується в умовах так званої «межової ситуації», коли традиційні літературні форми виявляються недостатніми для репрезентації граничного людського досвіду. У зв'язку з цим така лірика поєднує дві взаємопов'язані функції: свідчення та художнього осмислення, що визначає її поетику та специфіку образної системи.

З одного боку, окопна поезія постає як форма свідчення, фіксуючи реалії фронтового буття: специфіку військового побуту, тілесний і психологічний стан людини в умовах війни, а також трансформацію просторових і часових координат. Її документальний вимір полягає не лише у відтворенні факту події, а й у збереженні сенсорного досвіду переживання: звуків, кольорів, ритмів воєнної реальності, що створюють ефект безпосередньої присутності.

З іншого боку, окопна поезія реалізує художню функцію, постаючи інструментом осмислення травматичного досвіду та способом психологічного виживання. Через метафоризацію, символіку й образну складність поетичного мовлення автор трансформує хаотичний досвід бойових дій у впорядковану систему смислів. Художність у цьому випадку дозволяє піднести одиничний епізод до рівня універсального узагальнення, перетворюючи індивідуальне переживання війни на естетично організоване висловлювання. У такий спосіб поетичний текст долає німоту травматичного досвіду, надаючи мовної форми тому, що не піддається безпосередньому вербалізуванню.





Як зазначає О. Маленко, «літературі у цьому відведено особливу роль – стати “літописцем” війни в її людських відчуттях, емоціях і враженнях, які, вкарбовані словом у текст, мають позачасову силу впливати на психоемоційну сферу свідомості» [4, с. 106].

Прикладом синтезу документального та художнього начал може слугувати поезія Дмитра Луняка – українського поета, перекладача, журналіста та військовослужбовця Збройних Сил України [1]. Його творчість демонструє характерну для сучасної мілітарної лірики взаємодію безпосереднього свідчення й метафоричного осмислення досвіду війни.

У поезії «Замикаються наглухо стіни» художні засоби фіксують емоційний стан військового в ситуації граничного напруження. У тексті простежується взаємодія документального виміру (реалій госпітального простору, тілесного болю, медичної реальності) та символічного рівня, де фізичний досвід набуває метафізичного звучання. Автор моделює простір, у якому межа між тілесним стражданням і екзистенційним переживанням смерті розмивається, створюючи своєрідний психологічний документ зміненої свідомості:

*Замикаються наглухо стіни
У порожній і темній палаті,
Тут, де падають зорі постійно
І не хочуть ніяк помирати [2]*

У цій строфі ключовий образ «зірок, що падають постійно» виступає точкою переходу від документального фіксування події до її символічного осмислення. Документальний вимір тексту актуалізується, зокрема, через лексему «постійно», яка підкреслює безперервність і інтенсивність бойових дій. Водночас просторові деталі, госпітальна палата, замкнений простір укриття чи підвалу, відтворюють реалії фронтового побуту. Слово «наглухо» передає не лише фізичну ізоляцію, а й психологічний стан відокремленості та заблокованості, характерний для досвіду війни.

Художній рівень тексту формується через метафоризацію досвіду загибелі, якій надається масштаб космічного явища. Образ зорепаду переводить індивідуальну втрату у площину універсального переживання, де військовий постає не як статистична одиниця, а як частина ширшого екзистенційного виміру. Формула «не хочуть ніяк помирати» може інтерпретуватися як вияв внутрішнього спротиву зникненню, у якому фізичне падіння не ототожнюється з духовним згасанням.

Подальший розвиток образної системи простежується у наступній строфі:

*І, життя приколотивши наміцно,
Хижа голка сміється у вені,
Щоб цю ніч неприкаяний місяць
Ще придибав на сповідь до мене [3].*

Тут документальний рівень виявляється у відтворенні медичної реальності поранення та лікування, тоді як метафора «хижої голки» поєднує мотив болю і порятунку. Голка водночас символізує агресивне втручання у тіло і засіб





підтримання життя, що створює напружений образ існування на межі. Уведення образу «неприкаяного місяця» розширює індивідуальний досвід до рівня сповіді, де особисте переживання війни набуває узагальненого, майже сакралізованого звучання.

Документальний вимір цієї строфи пов'язаний із відтворенням медичної реальності поранення – образ крапельниці або ін'єкції, що підтримує життя пораненого бійця. Образ «хижої голки» поєднує у собі два смислові полюси: біль і порятунок, агресивне втручання у тіло та водночас необхідну умову його збереження. Таким чином, фізична деталь набуває символічного значення, виходячи за межі суто побутового опису.

У метафоричному плані життя постає як крихке й тимчасове, ніби «прикріплене» до тіла зовнішнім зусиллям. Це підкреслює граничність існування, у якому життя утримується на межі між втратою і продовженням. Метафора «сміху» голки створює ефект трагічного гротеску, де джерело болю водночас стає умовою виживання.

У цьому контексті окопна поезія постає як своєрідний «над-документ», що фіксує не лише зовнішні атрибути війни (замкнений простір, медичні реалії, обстріли), а й внутрішню боротьбу людини за збереження сенсу існування. Через систему образів зорепаду та голки фізичне страждання переосмислюється як досвід спротиву зникненню, де біль стає умовою збереження голосу і можливості свідчення.

Фрагмент із вірша Дмитра Луняка «Входимо в осінь, як в зону прифронтову...» демонструє інший аспект документальності – фіксацію психологічних змін, спричинених війною:

*Входимо в осінь, як в зону прифронтову,
Сторожко й пильно вдивляючись у туман [2].*

Рядок «Сторожко й пильно вдивляючись у туман» відтворює стан постійної напруженої уважності, характерний для людини, що перебуває у ситуації тривалої небезпеки. Невизначеність, позначена образом туману, сприймається як потенційна загроза, що свідчить про трансформацію звичного способу сприйняття реальності.

Порівняння «входимо в осінь, як в зону прифронтову» формує провідну метафору тексту, у якій воєнний досвід переноситься на часову площину. Осінь постає не лише як природний сезон, а як простір небезпеки, де кожен рух вимагає обережності та внутрішньої мобілізації.

Ці тексти можуть бути осмислені як своєрідні художні протоколи війни. Вони не обов'язково містять безпосереднє свідчення бойових дій, оскільки поетичне висловлювання функціонує як форма перекладу реальності з мови вибухів, болю та фізичного досвіду на мову художніх образів. Документальний вимір такої поезії полягає у тому, що за метафоричними образами стоїть конкретна реальність: за образом «зорі» може постати снаряд, за образом «голки» може постати медична допомога, а образ «осені» пов'язується з простором фронтового існування. У такий спосіб художність не заперечує документальності, а стає способом її осмислення.





Окопна поезія формує простір інтерпретації сучасної соціальної реальності, яку переживає українське суспільство в умовах війни. Вона надає можливість вербалізувати травматичний досвід, індивідуальний біль і переживання, водночас фіксуючи події у сфері культурної пам'яті. Завдяки цьому поетичний текст сприяє емпатійному сприйняттю воєнного досвіду, дозволяючи читачеві глибше усвідомити психологічний стан людей, які перебувають у безпосередньому просторі війни [5].

Отже, окопна поезія постає як особливий тип художнього письма, у якому документальність і художність не протиставляються, а взаємодіють. Поетичний текст виконує функцію осмислення досвіду війни, трансформуючи безпосередню реальність у систему образів, здатних передати як індивідуальне переживання, так і колективний досвід часу. Саме тому окопна лірика стає не лише формою особистого висловлювання, а й способом культурної фіксації історичного моменту, у якому художнє слово набуває значення свідчення та збереження пам'яті.

Література

1. Бондарев В. Поет на фронті: військовослужбовець Дмитро Луняка про актуальність культури в умовах війни. *Suspilne.media. Новини Вінниці та Вінницької області – Суспільне | Вінниця*. 05.08.2023. URL: <https://suspilne.media/vinnytsia/540817-poet-na-fronti-vijskovosluzbovec-dmitro-lunaka-pro-aktualnist-kulturi-v-umovah-vijni/> (дата звернення: 09. 02. 2026).
2. Луняка Д. «Входимо в осінь, як в зону прифронтову...». *Facebook*. 22.10.2019. URL: <https://surl.lt/xwkhoq> (дата звернення: 9. 02. 2026).
3. Луняка Д. В. Замикаються наглухо стіни.... *Facebook*. 08.09.2025. URL: <https://www.facebook.com/share/p/1Vp7WxA2vM/> (дата звернення: 09. 02. 2026).
4. Маленко О. Риторика війни в сучасному українському поетичному дискурсі. *Український світ у наукових парадигмах* : зб. наук. пр./ Харків. нац. пед. ун-т імені Г. С. Сковороди ; Харків. іст.-філол. т-во; [редкол.: О. Маленко (голов. ред.) та ін.]. Харків : ХІФТ, 2016. Вип. 3. С. 105–113.
5. Урись Т. Дискурс війни у сучасній українській поезії. *Вісник науки та освіти*. 2023. Вип. 5. URL: <https://perspectives.pp.ua/index.php/vno/article/view/4951/4979> (дата звернення: 09. 02. 2026).





Запотєєва В. Е.
студентка магістратури
ДЗ «Луганський національний університет
імені Тараса Шевченка» (Полтава)
Наук. кер.: Гурдуз А. І., к. філол. н., доцент

СПЕЦИФІКА МЕШАП-ПРОЗИ В КОНТЕКСТІ ТРАНСФОРМАЦІЇ СИСТЕМИ ВИКЛАДАННЯ ЛІТЕРАТУРИ В НАЦІОНАЛЬНОМУ УНІВЕРСИТЕТІ

Реформування літературної освіти в Україні останнього часу демонструє паралельний рух у взаємодоповнювальних напрямках: зокрема, поглиблення фахових компетентностей здобувачів освіти (інтерпретаційної, читацької, пошуково-дослідної), загальнокультурних, інформаційно-технологічних, комунікативних та ін. Зростання вимог до якості освітнього продукту позначається на процесі викладання в бік посилення інтегральності подання художнього матеріалу і здатності сприймати його здобувачем у комплексі фонових знань. Такі тенденції проявляються в системах викладання літератури в середній і вищій школах, але університетська ланка розкриває зазначену специфіку вповні.

Парадоксальні тексти мешап-прози, нещодавно потрапивши до списків університетського вивчення, становлять той тип художнього матеріалу, який можна вважати оптимальним для випробування і демонстрації переваг актуальної системи методики літератури в національному ЗВО. Метою нашої розвідки є визначення основних критеріїв кореляції університетського вивчення українського і зарубіжного мешап-роману та сучасних вимог методики викладання курсу літератури у вітчизняному ЗВО в цілому. Паралельно намагаємося відповісти на порушене рядом науковців-скептиків питання щодо доцільності введення мешап-матеріалу до навчальних програм.

Показана мета ускладнюється недостатньою дослідженістю актуального стану університетської методики літератури (О. Ніколенко, Г. Давиденко, Н. Гричаник та ін.) і плінністю самого процесу реформування національної освіти. Крім того, вивченість мешап-прози як нового і пограничного в сенсі культурних традицій явища також становить проблему, поповнюючись несистемними розвідками (Т. Хом'як, О. Ніколова, Я. Кравченко) після визначення української специфіки в компаративному плані А. Гурдузом [напр., див.: 1].

Основними критеріями кореляції мешапу з сучасними маркерами методики викладання літератури в ЗВО бачимо такі.

1. Принцип інкорпорованості аналізованої прози щодо національної та світової художніх традицій. Мешап формується на межі літературних, світоглядних практик (класика – інновації), передбачаючи втручання письменника ХХІ ст. у класичний текст ХІХ чи ХХ ст. (Дж. Остін, М. Твена, Г. Веллса й ін.). Рівень аудиторного аналізу матеріалу при цьому вимагається





вищий з огляду володіння студентом водночас широким колом літературознавчих і загалом філологічних методів і прийомів: від культурно-історичного до close-reading, корпусного тощо. Вагомі чинники тут також – об'єктивне бачення вітчизняного твору в системі світового літературного процесу, модерний рівень мислення і розуміння твору мистецтва в цілому.

Порівняльний аспект у сприйнятті мешапу є провідним і визначає повноту читацької оцінки тексту. Формування в українській вищій школі програм синтезованого вивчення вітчизняної і зарубіжної літератур поки варто вважати експериментом [2], який, при позірному схематизмі, вимагає від студентства знань і навичок аналізу одночасно різнонаціональних текстів із різних мистецьких сфер у їхній взаємодії.

Ще більш очевидною для вітчизняних здобувачів освіти під час роботи з мешапом стає знання іноземних мов, передовсім англійської. Навіть опрацювання текстів О. Деканя («Кайдашева сім'я проти зомбі». 2023) або С. Тараторіної («Лазарус», 2018) засвідчує такий критерій вимог, наявний у сучасній гуманітарній освіті. Зазначений аспект стимулює роботу перекладацьким ракурсом навіть у процесі аналізу українських текстів: ідеться про порівняння ідіоматичних висловів, потенційного семантичного конфлікту різнонаціональної символіки (у «Кайдашевій сім'ї проти зомбі» О. Деканя або «Розумі і почуттях і гадах морських» Дж. Остін і Б. Вінтерса) та ін.

Креативність мислення – наступний чинник роботи з текстами мешапу, що актуалізує умови культурної толерантності та політкоректності (в діалозі Свого – Іншого), евристичного моделювання (здобувач освіти повинен гнучко обирати під час роботи точку зору у трійчастій системі художніх обставин), соціософії (у зв'язку з характерним для мешапу піднесенням національно значущих історичних проблем, питань глобальної безпеки сучасної цивілізації, актуалізації мортального коду тощо). Особливо прикметним є витримування названих чинників під час опрацювання романів Дж. Остін і С. Грема-Сміта, С. Тараторіної.

Дослідження мешапівських текстів передбачає також обов'язкову обізнаність студентства з особливостями сучасних та історичних національних картин світу авторів, з популярною нині культурою країн Заходу й особливо Сходу, зокрема контексту інтерактивів і масштабних флеш-мобів. Окремим напрямком аналізу в осягненні раннього мешапу можна вважати орієнтальний.

З зв'язку з активною екранізацією творів розряду мешап залучення до вищівського ознайомлення відповідних стрічок є обов'язковим – засобом спонукання творчої уяви, компетентностей інтермедіального аудіювання аудиторії тощо. У ракурсі індивідуально-творчих завдань майбутніх філологів мешап також відповідає останнім вимогам підготовки гуманітарія в університеті України: це, зокрема, опрацюванням художнього матеріалу різних фанфік-платформ, віртуальних фан-зон. аналіз і творення відповідного контенту самостійно (у факультативних варіантах).





Зазначене дозволяє стверджувати, що новітні художні форми літератури, як мешап-проза, фанфікшн тощо, можуть бути вивчені вповні за умови всебічного аналізу, забезпеченого провідними фаховими компетентностями студентів-філологів – компаративного вивчення, інформаційно-комунікативними, мультимедіаграмотності, володінням іноземними мовами і широкою культурологічною базою загалом. Саме на такі критерії формування професіоналізму орієнтована сучасна методика викладання літератури в національному ЗВО, яка продовжує вдосконалюватися згідно зі світовими вимогами освіти. Мешап як сучасний феномен мистецтва, своєю чергою, підтверджує необхідність для його викладання в навчальному процесі фахівців-методистів із прогресивним мисленням, високим рівнем літературознавчого аналізу та здатністю швидко опановувати новітні медіатехнологічні ресурси.

Література

1. Гурдуз А. Модифікації західних матриць у зрілій мешап-прозі України. *Дитяча література: інтердисциплінарний дискурс*. 2025. Вип. 2. № 1. С. 84–97.
2. Гурдуз А. Викладання компаративного літературознавства у вітчизняному університеті: проблематика сучасного стану. *Тенденції і перспективи вивчення літератури у середній і вищій школах: матеріали III Всеукр. наук.-практ. конф.* (28 січня 2025 р.). Тернопіль : Вид-во Терноп. нац. пед. ун-ту ім. Володимира Гнатюка, 2025. С. 126–128.





Здоренко К. В.
студентка 2 курсу
Запорізький національний університет
Наук. кер.: Ніколаєнко В. М., к. філол. н., доцент

СОЦІАЛЬНО-ЕТИЧНИЙ ВИМІР ТВОРЧОЇ РЕАЛІЗАЦІЇ У РОМАНІ І. РОЗДОБУДЬКО «ЗІВ'ЯЛІ КВІТИ ВИКИДАЮТЬ»

Творчість Ірен Роздобудько глибоким психологізмом і увагою до етичних дилем розкритих крізь призму людських доль. У романі «Зів'ялі квіти викидають» на прикладі доль акторок – Леди та Едіт, читач отримує змогу осмислити феномен творчої реалізації не лише як професійний шлях, а і як випробування на здатність до співчуття прощення та вірності власному сумлінню.

Роман І. Роздобудько порушує гостру проблему творчої реалізації та професійного обов'язку митця. Для центральних героїнь – Леди та Едіт, акторська діяльність була не просто професією, а єдиним способом існування. Їхнє «Я» будувалося виключно через сценічну присутність. Про важливість акторської слави і біль від її втрати згадується у моменті, де Едіт роздумує над перебуванням акторів у притулку і тим, як змінюється їхнє ставлення через певний час: «Вони називають цей притулок «Богемою»... Говорять про високе, сиплють іменами, копилять губи, трусять одне перед одним своїми старими афішами... Аж доки не почують оте саме «гівно собаче» на свою адресу» [1, с. 14].

Соціальна проблематика роману розкривається через взаємини між поколіннями, передусім унаслідок контрасту між досвідом літніх акторок та байдужістю молоді. Сучасне мистецьке середовище не визнає спадкоємності – нові обличчя витісняють старі, без будь-якого етичного зобов'язання перед ними. Це засвідчує історія одного з мешканців – Пергюнта Альфреда, який допоміг молодому колезі досягнути неабияких професійних успіхів, а той урешті без відчуття вдячності забув про старого: «Я йому колись вибив квартиру ... Він навіть не подякував. Тепер, кажуть, їздить на білому “Мерседесі”...» [1, с. 252].

Колишні зірки замкнені у своєму минулому, тоді як світ навколо живе вже в іншій культурній парадигмі. Їхній досвід стає непотрібним, а минуле – зайвим. Ця соціальна ізоляція набуває форм психологічного покарання: суспільство не просто забуло старих акторів, а й зовсім витіснило їх у «живодерню для вбогих» [1, с. 14].

Проблема професійного обов'язку в романі прямо протиставляється проблемі морального обов'язку. Якщо професійний обов'язок у кіносвіті часто зводиться до потреби грати роль і відповідати очікуванням публіки та керівництва, то, як, до прикладу, під час виступу Едіт Береш перед військовими: «від втоми я не можу їсти», якому протистоїть «вони не повинні того помітити» [1, с. 223], – моральний обов'язок проявляється як внутрішня етична настанова, що переважає над зовнішніми регламентами і вимогами. Найяскравіше це протиставлення увиразнюється в епізоді, коли Едіт, попри пряму заборону та





погрозу генерала, вирішує виступити перед військовими у штрафбаті. У цій сцені вона обирає не «правильний» з точки зору системи вчинок, а людяний – продиктований співчуттям і почуттям відповідальності перед людьми, які потребують підтримки:

– Хто вам це дозволив?

– Я не чекаю дозволу, там теж – люди [1, с. 225].

Безстрашність Едіт і її готовність поставити під сумнів посадову ієрархію та ризикувати власною безпекою, ще раз підкреслює вищість морального обов'язку над професійним.

У романі закладено важливу етичну тезу: професійна роль може обмежувати, дисциплінувати і підпорядковувати людину системі, але моральний обов'язок виступає як універсальна цінність, що дає змогу зберегти людську гідність і встояти в ситуаціях морального вибору. Едіт Береш у цьому контексті втілює не лише особисту сміливість, а й загальний моральний ідеал, що пронизує всю проблематику твору твору.

Також мотиви проблеми морального обов'язку простежуються у рішенні Леди потайки допомогати своїй суперниці, доки та перебуває на засланні, і протягом усього її перебування в таборі надсилає Едіт речі першої необхідності. Цей вчинок укотре утверджує пріоритет людяності над професійними і особистими конфліктами, адже Едіт була для Леди не лише її опоненткою на сцені, а й також в особистому житті: вони боролися серце одного чоловіка.

Підсумовуючи зауважимо: роман І. Роздобудько постає глибоким осмисленням ціни таланту та морального вибору митця. У творі контрастують професійні вимоги мистецького середовища з внутрішніми етичними настановами особистості, що дозволяє висвітлити цінність людяності, в свою чергу образи Леди та Едіт утверджують пріоритет морального над професійним.

Зрештою, твір залишає відкритим питання про відповідальність суспільства перед тими, хто віддав життя мистецтву, нагадуючи, що «зірки», які згасли для публіки, залишаються людьми чия гідність і потреба в людському теплі не зникають.

Література

1. Роздобудько І. Зів'ялі квіти викидають : роман. Київ : Нора-Друк, 2017. 288 с.





Зеленко С. С.
студентка магістратури
Запорізький національний університет
Наук. кер.: Сабліна С. В., к. філол. н., доцент

ОСОБЛИВОСТІ МОТИВАЦІЇ Й СПОСОБИ СЛОВОТВОРЕННЯ ЗООПОЕТОНІМІВ У ТВОРАХ ДЛЯ ДІТЕЙ ВСЕВОЛОДА НЕСТАЙКА

Зоопоетоніми як особливий пласт онімної лексики відіграють важливу роль у художньому творі, виконуючи не лише номінативну, а й характеризувальну, стилістичну та ідейно-естетичну функції. Дослідження зоопоетонімів у творах для дітей набуває особливого значення, оскільки імена тварин у дитячій літературі часто стають засобом створення яскравих образів, передачі авторського світобачення та формування мовної картини світу юного читача.

Творчість Всеволода Нестайка, одного з найвидатніших українських дитячих письменників ХХ століття, представляє багатий матеріал для вивчення особливостей творення та функціонування зоопоетонімів. У його творах («Тореадори з Васюківки», «Пригоди Робінзона Кукурудзи», «Незнайомець із тринадцятої квартири» та ін.) зоопоетоніми не лише називають персонажів-тварин, а й характеризують їх, створюють комічний ефект, відображають народну мовну традицію.

Мотивація зоопоетонімів у творах В. Нестайка є різноплановою. Найпоширенішим типом мотивації виступає зовнішня характеристика тварини: колір (Рябко, Чорнуха), розмір (Малюк), особливості зовнішності (Вухань). Поведінкова мотивація відображається в іменах, що характеризують звички чи темперамент тварини (Бешкетник, Верзила). Значну групу складають зоопоетоніми з емоційно-оцінною мотивацією, що виражають ставлення персонажів до тварин (Красунчик, Розумник). Okремо виділяються імена з асоціативною мотивацією, що пов'язані з літературними, історичними чи культурними алузіями.

Способи словотворення зоопоетонімів у творах В. Нестайка демонструють багатство українського словотвірного потенціалу. Серед продуктивних способів словотворення виділяються: суфіксація (здрібніло-пестливі суфікси -ик-, -ок-, -ко-), префіксація, словоскладання, аббревіація. Особливу увагу привертають оказіональні зоопоетоніми, створені письменником за індивідуально-авторськими моделями, що надають іменам експресивності та художньої виразності.

Дослідження зоопоетонімів у творах В. Нестайка дозволяє виявити їх роль у створенні художнього світу письменника, розкрити особливості ідіостилу автора та визначити місце онімної лексики в системі художніх засобів дитячої літератури. Результати дослідження можуть бути використані в практиці





викладання курсів з ономастики, стилістики, теорії літератури та методики викладання української мови.

Література

1. Горпинич В. Українська словотвірна дериватологія : навч. посіб. Дніпропетровськ : Дніпропетровський національний університет, 2011. 218 с.
2. Калінкін В. Поетика оніма : монографія. Київ : Академвидав, 2017. 328 с.
3. Карпенко О. Когнітивна ономастика : навч. посіб. Одеса : Астропринт, 2010. 158 с.





Зливко Є. С.
студентка 3 курсу
Сумський державний педагогічний
університет імені А.С.Макаренка
Наук. кер.: Кириленко Н. І., к. філол. н., доцент

ВЕСІЛЛЯ СЕЛА ЛУЦИКІВКА В КОНТЕКСТІ УКРАЇНСЬКИХ РОДИННИХ ОБРЯДОДІЙ

Традиційна культура українського народу найповніше виявляється в родинній обрядовості, де весілля посідає центральне місце як складна народна драма. Кожна локальна традиція – це унікальний пазл у загальнонаціональній картині, що зберігає архаїчні пласти світогляду. Дослідження весільного обряду села Луциківка Сумської області дозволяє простежити живу трансформацію звичаїв у середині ХХ століття. Основним джерелом цієї розвідки стали польові матеріали, записані від Калюжної Раїси Іванівни (1949 р.н.), яка є безпосереднім носієм фольклорної пам'яті регіону [2].

Весілля в Луциківці тривало впродовж тижня, що свідчить про його високий сакральний статус. Починаючи з четверга, громада включалася в підготовчий етап. Важливим моментом було виготовлення весільного вінка. У Луциківці цей процес мав свої особливості: дружки не просто збирали квіти, а оздоблювали їх парафіном. Кожна квітка занурювалася в розтоплений білий віск, що створювало ефект «застиглої» краси та чистоти. Вінок ставав головним атрибутом дівочтва, який наречена мала оберігати до моменту покривання. Паралельно з цим чоловіча частина громади (боари) готувала кінну дугу, яку прикрашали ялиновими гілками. Вибір вічнозеленої ялини символізував невмирущість роду та життєву стійкість майбутньої пари.

Субота була днем запросин, коли молоді обходили село, маркуючи простір своїми діями. Проте кульмінація розпочиналася в неділю. Центральною подією було прощання з батьківським порогом. Поріг у Луциківці сприймався як межа між безпечним світом дитинства та невідомим майбутнім. Ритуал продажу нареченої братами на порозі супроводжувався жартівливими перемовинами, що мали на меті перевірити щедрість та серйозність намірів нареченого. Важливою деталлю є використання весільної хустки: нею перев'язували руку нареченому, коли пара виходила з хати. Хустка виступала символічним вузлом, що з'єднував дві долі в одну, створюючи нерозривний зв'язок перед Богом та людьми.

Особливе місце в обрядовості Луциківки посідає вівторок, коли відбувався унікальний ритуал «вимолочування колосків». Перед початком весільних подій у хаті над образами та вікнами розвішували добірні пучки жита. У вівторок ці колоски ритуально «молотили» палицями на вулиці. Ця дія мала глибокий магічний підтекст: зерно, що випадало з колоса, асоціювалося з родючістю молодої жінки та майбутнім достатком родини. Зібране зерно часто зберігали як





оберіг або додавали до першого посіву, вірячи в його особливу силу, отриману під час весільного благословення.

Пісенний супровід весілля в Луциківці вирізняється надзвичайним драматизмом. Кожна пісня маркувала зміну психологічного стану нареченої. Коли настав час розплітання коси та покривання голови хусткою (що означало перехід у статус жінки), співали знамениту «Горіла сосна, палала». У контексті Луциківки ця пісня сприймалася як символ незворотності змін: *«Горіла сосна, палала, / Під нею дівка стояла, / Русяву косу чесала. / Ой коси, коси ви мої, / Довго служили ви мені...»*. Сосна тут виступає архетипом дерева життя, а вогонь – очисною силою, що спалює дівоче минуле. Конфлікт між поколіннями та готовність до випробувань звучали в пісні «Била мене мати», де дівчина стверджує своє право на кохання попри соціальний тиск. Ці тексти не просто прикрашали свято, а допомагали дівчині пережити стрес переходу в чужий рід.

Завершальні дні (вівторок та середа) були присвячені розвагам, які в народі називали «циганамі». Це був час карнавального перевтілення: гості вдягалися в чудернацький одяг, мазали обличчя сажею, імітували ворожіння та жартома «крали» речі у господарів. Важливою частиною цього етапу було приготування спільної страви – «дюжки». Це була навариста тушкована печеня з м'яса качок, курей чи кролів. Споживання «дюжки» всією громадою мало велике соціальне значення: це була трапеза примирення та остаточного визнання нового подружжя повноправними членами сільської спільноти.

Аналіз обрядовості села Луциківка показує, що весілля тут зберегло свою структуру як «ритуал переходу». Відділення від дівочтва через парафіновий вінок, проміжна стадія на батьківському порозі та остаточне включення в громаду через спільну «дюжку» утворюють цілісну картину життя людини в традиційному суспільстві. Локальні особливості, такі як вимолочування колосків, додають цьому процесу неповторного колориту Сумщини.

Таким чином, весілля в Луциківці є неоціненним джерелом для вивчення української культури. Воно демонструє, як через слово, дію та предмет передавалися фундаментальні цінності – пошана до хліба, вірність родині та віра в магічну силу обряду. Збереження цих знань дозволяє нам краще зрозуміти витоки власної ідентичності та духовне багатство нашого народу.

Література

1. Борисенко В. Весільні звичаї та обряди на Україні : іст.-етногр. дослідж. Київ : Наук. думка, 1988. 192 с.
2. Калюжна Р. Весільний обряд с. Луциківка Сумської області : відеозапис спогадів. 2023. Особистий архів дослідника.
3. Кононенко В. Символи української етнокультури. Київ : Знання, 2011. 421 с.
4. Матійчук М. Обряд: від етнографічної фіксації до культурологічної інтерпретації : монографія. Львів : Вид-во Львів. політехніки, 2012. 248 с.
5. Шубравська М. Весільні пісні : у 2 кн. Київ : Наук. думка, 1982. Кн. 1. 872 с.





Івлєв К. О.
аспірант

Львівський національний університет імені Івана Франка
Наук. кер.: Тихолоз Н. Б., к. філол. н., доцент

НА МЕЖІ ФАКТУ І МІФУ: ОБРАЗИ І. ФРАНКА У НАРОДНИХ ПЕРЕКАЗАХ (1940-ВІ – 1950-ТІ РР.)

Серед масиву спогадів про І. Франка особливу групу утворюють народні перекази. Більшість з них записані від сучасників Каменяра протягом 1940-х–1950-х рр. Це невеликі за обсягом оповідки, в яких самовидець описує особисті зустрічі із письменником або переповідає історії, де головний герой – І. Франко. Від жанру легенд їх відрізняє те, що в переказах дія відбувається в конкретних історичних місцевостях та згадуються реальні події [5, с. 329].

Досліджувана проблематика привертала увагу низки вчених. В контексті нашого дослідження важливою є розвідка М. Назаренка про образи Т. Шевченка в народних переказах та легендах [4]. Окремі аспекти народних оповідок про І. Франка дослідили О. Дей [2] та В. Кушнеренко [3]. Вони також ввели частину цих джерел в науковий обіг. Втім, інтерпретації двох останніх науковців тенденційні та спрощені з огляду на ідеологічну кон'юктуру радянської доби. Нині народні перекази про І. Франка перебувають на маргінесі дослідницьких зацікавлень. Тому є потенціал в подальшому дослідженні цієї проблематики.

Метою розвідки є виокремити та систематизувати образи І. Франка, репрезентовані в народних оповідках та з'ясувати на прикладі цих джерел як радянські ідеологи інструменталізували колективну пам'ять. Для цього необхідно звернутись до аналізу переказів.

Почнемо з оповідок Луки Іщука (1854–?), які записав з його слів М. Ткаченко 1940 р. Л. Іщук брав участь в селянському радикальному русі протягом 1890-х – 1900-х рр. [2, с. 316]. Його перекази поділені на три фрагменти, місце дії – Збараж. Оповідач також вказав імена героїв, крім «Поліцай». Персонажі поділені на позитивних (І. Франко) та негативних (Поліцай, лікар Білинський та священник Заячківський). Прикметно, що негативність двох з трьох персонажів зумовлена їхньою «класовою приналежністю» – Поліцай, який уособлює репресивну систему австрійського монархічного режиму та священник, який, як іронічно зауважує оповідач, «за димом кадила не бачить, кому служить» [2, с. 126–127]. Тому цілком логічно обидва стали антагоністами І. Франка як «борця за народні інтереси».

В першому переказі Каменяр своєю вбивчою іронією виставив на сміх спраглого до наживи поліцай. Події мали місце 1896 р. «в гарячу пору під жнива», в пивничці, в неділю, куди походились селяни: «Зайшов сюди і Іван Франко. Сів за столик, попрохав пива та й п'є помаленьку». Ця репліка має на меті підкреслити, що Франко не цурався народу, за всякої нагоди перебував у товаристві простих людей [2, с. 126].





Вартовий порядку, який вже сидів в закладі, почав бідкатись письменнику на свої мізерні заробітки, на що Франко запропонував йому йти бити каміння на дорозі. Відтак присоромлений жандарм втік з пивнички під загальний регіт присутніх [2, с. 126]. Мораль цієї історії така, що поліцай цурався важкої роботи, яку змушені виконувати прості люди, натомість сподівався отримати «легкі гроші», ймовірно на шкоду народним інтересам.

В іншому переказі Л. Іщука І. Франко ганить лікаря-пройдисвіта, який заради наживи намагався влаштуватись одразу на дві посади. Тут Франко уособлює народне сумління [2, с. 126–127].

В останній, третій оповідці, письменник перестрів товариша з університетських часів, Заячківського. Як відзначив оповідач, І. Франко після навчання в університеті «пішов по письменницькій лінії, а Заячківський – по духовній», тобто став священником. Заячківський хибно вважав, що він, так само, як і Каменяр, працював для народу. Натомість І. Франко був іншої думки, що відверто і оголосив колишньому приятелю: «Ні, отче, дороги наші розійшлися». Як відзначив Л. Іщук, письменник сказав це сміючись і натякнувши, що Заячківський, як духовна особа, насправді на боці «визискувачів народу». Тож тут важливим є протиставлення, яке робить оповідач, відмежовуючи Каменяра від релігійного середовища та зацентрувавши увагу на його атеїзмі, ключовій світоглядній рисі образу письменника в радянській ідеології [2, с. 127].

Інший цікавий приклад народних переказів – оповідка Ілька Бадинського (1874–?), односельчанина письменника. Для того, щоб унаочнити твердження про безкорисливість І. Франка та його вірність справі боротьби за народні інтереси, мемуарист навів переказ про спробу панів підкупити письменника. У варіанті запису 1956 р. Каменяр відмовився від пропозиції «поплічників Франца-Йосифа» стати начальником залізниці в Станіславові. Мемуарист навіть увів пряму мову письменника у свій нарис: «То значило, – згодом розповідав Іван Якович, – що я мусив носити золоті коміри. Де ж бо я, син хлопа, згодився на таку “шану”, коли мій народ носить золоті кайдани» [1, с. 2]. Безперечно, мемуарист намагався наголосити на принциповості І. Франка, його відданості народним інтересам та «правильним» ідеям, які він сповідував.

В деяких переказах Каменяр постає як візіонер, який пророкував настання «нового ладу». Зокрема, на такий образ письменника натрапляємо у спогаді-оповідці Василя Якіб'юка (1866–1944, за іншою версією 1881–1945), у якого І. Франко зупинявся під час відпочинку в Криворівні. Одного разу письменник в розмові з В. Якіб'юком поцікавився, що думають селяни про те, коли має завершитись Перша світова війна. На це оповідач йому відповів: «Я слухаю, то одні кажуть, що війна ся скінчить за штири місяці, другі – за п'ять, а треті – за рік». На це І. Франко нібито дав таке пророцтво: «Це все малюта, що люди говорять. Це війна буде європейська. Ця війна мусить триматись довше... І тоді першим маєшся розвалити російське царство. А за ним решта панства, і тоді війна ся закінчить. Я того не дочекаю, а ви того діждете. Повстануть революції...





Що аж буде земля ся трясти!» [3, с. 3). В цьому уривку виразно зображений образ І. Франка як візюнера. Подібний образ поета-пророка, який передбачив встановлення радянської влади та звільнення народу з «пут» експлуататорів, наявний також і в переказах про Т. Шевченка, які записували в радянський час. Як зазначив М. Назаренко, «В подібних текстах яскраво виявилася хіліастична природа комуністичної ідеї – осмислення нового історичного періоду як нової, постапокаліптичної ери» [4, с. 156]. Саме переворот більшовиків 1917 р., який означувався в радянському ідеологічному дискурсі як «Велика Жовтнева соціалістична революція» і був цим переломним моментом переходу від старої доби до нової.

Таким чином, особливий тип мемуарної Франкіани становлять народні перекази про І. Франка, записані протягом 1940-х–1950-х рр. Це короткі оповідки, в яких вказане конкретне місце, а часто – справжні імена людей. Але реальні події в переказах накладаються на домислені. Разом з тим образ І. Франка як головного героя – це радше персоніфікація архетипу, попередньо заданого ідеологічним нарративом («борець за народні права», «уособлення народного сумління», «пророк», «атеїст»). В переказах суто людські риси героя відступали на другий план, натомість оповідач зосереджував увагу на зображенні рис, які унаочнювали той чи інший архетип. Причому це стосується як позитивних персонажів, так і негативних.

Література

1. Бадинський І. Франко житиме в віках. *Радянське слово*. 1956. 27 серпня. С. 2.
2. Дей О. Іван Франко у спогадах сучасників. Львів : Видавництво «Каменярь», 1972. 336 с.
3. Кушнеренко Д. Овіяний легендами. *Літературна Україна*. 1966. 17 червня. С. 3.
4. Назаренко М. Поховання на могилі (Шевченкова біографія у фольклорі та фейклорі) ; 2-ге вид., виправ. і доповн. Київ: Критика, 2017. 624 с.
5. Українська фольклористика. Словник-довідник / уклад. і заг. редакція М. Чернопиского. Тернопіль : Підручники і посібники, 2008. 448 с.





Кирил А. О.
студентка 2 курсу
Запорізький національний університет
Наук. кер.: Ніколаєнко В. М., к. філол. н., доцент

ЖІНОЧЕ ДОРΟΣЛІШАННЯ ЯК ПРОЦЕС ФОРМУВАННЯ СУБ'ЄКТНОСТІ В РОМАНІ Н. ДОВГОПОЛ «ШПИГУНКИ З ПРИТУЛКУ “АРТЕМІДА”»

Сучасна українська література дедалі активніше осмислює жіночий досвід як складний і багатовимірний процес особистісного становлення, що зумовлює актуальність звернення до аналізу жіночих образів у прозі ХХІ століття. У цьому контексті роман Наталії Довгопол «Шпигунки з притулку “Артеміда”» репрезентує художню модель, у якій жіночі персонажі постають не як статичні типи, а як динамічні особистості, чия внутрішня еволюція безпосередньо впливає на розвиток сюжету. Метою розвідки є аналіз становлення жіночих персонажів у романі, а основними завданнями – виявлення ключових етапів їхнього дорослішання, осмислення ролі травматичного досвіду та визначення механізмів формування внутрішньої сили через дію й взаємодію з іншими. Саме з цих позицій є осмислення дозволяє окреслити специфічну «артемідівську» модель жіночої суб'єктності.

Жіночі образи роману вибудовуються за принципом поступового розкриття, коли кожна героїня проходить індивідуальний шлях внутрішніх змін, водночас залишаючись частиною спільного простору притулку «Артеміда». Центральною постаттю цього процесу є Аня, чия історія стає своєрідною віссю, довкола якої розкривається розвиток інших персонажок.

Початковий етап становлення Ані пов'язаний із травматичним дитинством, що формує її ранню дорослість і водночас внутрішню вразливість. Її походження окреслене через історію матері-балерини, яку суспільство відкинуло: «мама ... залетіла від такого-от палкого шанувальника, що обіцяв золоті гори, а зрештою лишив її саму з дитиною. ... Ця Лариска, слова нікому не кажучи, вирішила залишити дитину, народити й виховати. Ну, а з театру її, ясна річ, викинули...» [1, с. 24]. З раннього віку героїня стикається з бідністю, виснажливою працею та нестабільністю, про що засвідчує підсвідомість дівчини: «їй наснилось дитинство. Примхлива прима-балерина Талія зі своїми вибриками й перепадами настрою ... Наснився голод, пронизливий, гострий, із яким лягаєш спати й прокидаєшся, знаючи, що наступна вистава за тиждень, а грошей на хліб уже немає» [1, с. 36]. Такий досвід формує в Ані навички виживання – уміння бути непомітною, гнучкою, адаптивною, що символічно виявляється у вимушеному маскуванні під хлопчика: «Мені було вісім, коли мама влаштувала мене в оперний театр ... Хлопцем на побігеньках. Посильним між палками шанувальниками та їхніми пасіями» [1, с. 34]. Ця стратегія стає основою її майбутньої професійної придатності як шпигунки.





Зіткнення власної ідентичності Ані із зовнішніми очікуваннями, що виникає після її потрапляння до «Артеміди», постає новим етапом внутрішнього конфлікту героїні. Репліка Глорії: «в «Артеміду» беруть лише красивих дівчаток. Бо шпигунки мають обов'язково бути красивими. А ця якась, чесно кажучи, не дуже» [1, с. 39], фіксує соціальний стереотип, який героїня змушена подолати. Важливою тут стає позиція гера Фрідріха, що визнає цінність «непримітності» перевагою: «нам потрібні не тільки красиві, а й сірі та непримітні артеміди, які зможуть розчинитися в натовпі, яких кожен у місті бачитиме щодня, а потім навіть не згадає обличчя» [1, с. 39], що сприяє зародженню в Ані внутрішньої впевненості. Отже, перший етап її становлення завершується прийняттям власної «інакшості».

Подальший розвиток героїні відбувається в умовах дисципліни, конкуренції та самотності. Її внутрішній стан передано через відчуття ізоляваності: «У цій переповненій людьми й галасом залі Анничка почувалася такою самотньою, як ніколи раніше в житті» [1, с. 51]. Однак вирішальним чинником зростання стає відповідальність – перед матір'ю, собою, даним словом: «Аня не втече. Не сміє. Вона пообіцяла. Вона сильна й дасть собі раду» [1, с. 51]. Навчання, яке дається через труднощі й спротив, поступово зміцнює її характер: «Нові мови бджолами роїлися в голові. Англійські та французькі слова влітали і вилітали, не затримуючись, а німецькі й зовсім проходили мимо ... Утім, коли дівчина сказала про це мадемуазель Тамарі, та пообіцяла з наступного року включити в її програму мандаринську мову. Тож більше Аня жалітися не сміла» [1, с. 52]. Кульмінаційним моментом стає порятунок Зої під час пожежі, де дівчина вперше діє без сумнівів і страху: «Аня кинула погляд на пані Тамару, а потім на охоплену полум'ям башту й без вагань пішла карнизом, стрімко перестрибуючи на сполучений із бібліотекою дерев'яний балкон. ... Несподівано згори вежі, перев'язана мотузком під грудьми, стала спускатися Зоя. Аня стояла на балконі, що догорав, і, перекинувши мотузку через металевий брусок, мов важіль, повільно осаджувала донизу семилітку» [1, с. 64–65]. Після цього змінюється й статус героїні в групі, що символізує завершення першого циклу її еволюції: «Усі наші так бояться цієї контрольної... Переймалися через тебе. Ержбета каже, що може допомогти тобі готуватися, а Віталіна пообіцяла, що ходитиме до тебе на балет, якщо ти здаси з першого разу!» [1, с. 73].

Паралельно розгортаються лінії інших героїнь, кожна з яких уособлює окремий тип жіночої сили. Мірто поєднує фізичну міць: «Особа, яка краще всіх знається на автомобілях і фотокамерах, за лічені секунди збирає гвинтівку й швидше за всіх пробігає стометрівку» [1, с. 75], із глибокою травмою втрати; Амелі втілює інтелектуальну й моральну силу, проходячи через відкрите проговорення насильства: «Коли мені виповнилося п'ять років, я прийшла на звичайну недільну сповідь до отця Себастьяна ... Я пам'ятаю ваші пальці в себе між ніг, пам'ятаю вашу... як ви тоді її назвали? Ах, мишку... яку я мусила пестити. Бо інакше Господь не простив би мені гріхів» [1, с. 135]; Глорія трансформується з легковажної красуні у стратегію, здатну на холодний розрахунок і





самопожертву, її визнає сам гер Фрідріх: «Особа, яка народилася з револьвером у руках. Здібна в математиці й шахах, тож вправно перераховує виграшні комбінації в азартних іграх» [1, с. 75]. Ці образи демонструють різні траєкторії дорослішання, що разом формують колективний портрет жіночої суб'єктності.

Вагому роль у становленні героїнь відіграють другорядні жіночі персонажі, які репрезентують різні моделі жіночого досвіду. Мадам Марта уособлює повсякденну, непоказну витривалість і відповідальність [1, с. 19], мадмуазель Тамара постає втіленням жіночого лідерства та професійної дисципліни [1, с. 152–153], тоді як Істем презентує досвід єдності, взаємної підтримки й дружби між жінками [1, с. 57]. Сукупність цих чинників дозволяє розглядати «Артемиду» як соціально організований простір, у якому індивідуальні траєкторії розвитку героїнь переплітаються та взаємно підсилюються, формуючи тип жіночої спільності, що виходить за межі приватних емоційних зв'язків і набуває структурованого характеру. Цей тип взаємин корелює з науковими спостереженнями щодо жіночих форм соціальної взаємодії, зокрема з тезою О. Фельдман, яка зазначає, що «...жіночі альтруїстичні відносини не завжди були суто особистісним побутовим феноменом, пов'язаним з турботою, чутливістю, піклуванням, жалістю, в окремих співтовариствах жіноча солідарність та взаємодопомога не поступалися чоловічим в глибині, силі волі й стійкості, проте були більше емоційно забарвлені» [2, с. 124]. У романі Н. Довгопол така модель спільності реалізується через практики взаємної підтримки й співпраці, де жіноча єдність постає джерелом внутрішньої сили та важливим чинником особистісного зростання героїнь.

Отже, аналіз жіночих образів у романі Н. Довгопол «Шпигунки з притулку “Артеміда”» дозволяє стверджувати, що їхнє становлення подається як динамічний, багаторівневий процес, у якому травма, досвід, дія та взаємна підтримка стають ключовими чинниками формування особистості. Авторка послідовно демонструє, що жіноча сила не є вродженою чи одновимірною, а формується через подолання страхів, відповідальність і здатність до солідарності. Притулок «Артеміда» постає символічним простором ініціації, де жінка з об'єкта обставин перетворюється на суб'єкт власної історії, а жіноче дорослішання – на акт самоствердження та свободи.

Література

1. Довгопол Н. Шпигунки з притулку «Артеміда» : пригодницький роман. Харків : Vivat, 2019. Кн. 1. 304 с.
2. Фельдман О. Феномен альтруїзму у світлі чоловічого та жіночого (гендерний підхід). *Вісник Харківського національного педагогічного університету імені Г. С. Сковороди. "Філософія"*. Харків : ХНПУ, 2015. № 45 (частина I). С. 120–133.





Клименко А. А.
студентка 1 курсу,
Кобилко Н. А., к. філол. н., доцент
Харківський національний університет внутрішніх справ

«БІЛИЙ ПОПІЛ» І. ПАВЛЮКА – ДЕТЕКТИВНИЙ ТРИЛЕР З ЕЛЕМЕНТАМИ МІСТИКИ

Література ХХІ століття вирізняється жанровим розмаїттям, автори не бояться експериментувати, а роман для цього є найбільш придатним. Сьогодні до найпопулярніших жанрів належить трилер, який викликає палкі дискусії щодо композиційних особливостей, манери зображення головних героїв, а також проблематики. Яскравим представником цього жанру є Іларіон Павлюк – український письменник і журналіст, який паралельно з художньою літературою створює документальні фільми. У 2015 році митець брав участь у російсько-українській війні на Сході в складі добровольчого батальйону, а з початку повномасштабного вторгнення несе службу в Збройних силах України.

Дебютний роман «Білий Попіл» побачив світ у 2018 році. За словами автора, ідея створення книги була спонтанною й викликана російською екранізацією «Вія» – приватизацією нашої літератури [1]. Спочатку І. Павлюк написав «Кіносценарій. Вій 2.0», який згодом переродився в роман. Дослідник М. Бриних говорить, що «“Білий Попіл” – це та література, яку я вже не сподівався побачити в українському письменницькому доробку» [1]. В анотації книги визначено жанрову специфіку: «надзвичайно цікавий, атмосферний та водночас динамічний трилер у стилі нуар» [4]. Автор зізнається, що композиція «Білого Попелу» повністю відповідала трилеру, проте ознаки нуару помітив пізніше. «Сам жанр додавав мені драйву. Метою було взяти гоголівський сюжет та описати його за голлівудськими канонами. Щодо структури – ця книжка абсолютно кінематографічна» [1].

Роман «Білий Попіл» поєднав у собі елементи декількох жанрів. Насамперед, це містичний трилер. І. Павлюк подає авторську інтерпретацію повісті М. Гоголя «Вій», де зображено демонічну істоту. Події твору відбуваються на хуторі Білий Попіл неподалік Києва: «За переказами, в нас тут зовсім поруч – ворота в пекло... І ця пилюка – насправді й не пилюка, а попіл, який летить звідти» [4, с. 76]. Селяни дотримувалися суворих правил, щоб не порушити баланс між двома світами: заходячи до помешкання, завжди мили руки в мертвій воді, а пили – живу. Хто не дотримувався цього закону, помирав у муках. Ще одним оберегом було коло. Місцеві жителі вважали, що воно створює захищений простір, у який не може потрапити демон. У церкві мертвій панночці не вдалося дістати Хому Брута, бо навколо нього було намальоване коло. Проте захисну функцію воно виконує, якщо суцільне. Так Іванові та Марфі намальований символ не допоміг, адже лінія була розірвана. Не менш цікавим у романі є образ Вія: «Вії заплучених очей цього чоловіка були довжелезні. Вони





спускалися до самісінької долівки, торкалися загнутими кінчиками сірого каменю» [4, с. 191]. Прикутий ланцюгом у склепі, він поїдав власне серце. Кривава сцена підсилює моторошну атмосферу трилеру. Містичним є і походження прізвища Томаша Болгара. Переставлені місцями літери знову вказують на демона Балорга, який відбирає в людей віру в прощення. Варто зазначити, що І. Павлюк, хоча й насичує роман містичними елементами, але подає раціональне пояснення всіх подій у творі. Так, Настя вважає, що «справжній Вій – всередині нас. Він знаходить найменші червоточинки в наших душах і роз'їдає їх, щоб змусити людину повірити, що вона – зла. І тоді дрібні провини спершу спонукають до справжніх гріхів, а потім призводять до страшних злочинів» [4, с. 290]. Автор поступово підводить реципієнта до роздумів про гріх, провину, спокуту, совість, страх. Головний герой роману має множинну особистість. Він з'являється в образі київського детектива Тараса Білого, овіяного таємницею Томаша Болгара і, зрештою, злочинця Хоми Брута. І. Павлюк не просто розкриває злочин двадцятирічної давнини, а занурює реципієнта у внутрішній світ персонажів із їхніми моральними принципами та життєвими цінностями. Хома Брут відчуває провину й страх, тому зникає. Томаш Болгар уособлює совість, тому надсилає листи сотнику про місцеперебування злочинця. Тарасу Білому автор відводить найважливішу роль, адже він має зібрати всі особистості в єдиний образ. Безсумнівно можемо стверджувати, що в романі «Білий Попіл» письменнику вдалося поєднати містику з глибоким психологізмом. Крім того, чітко простежуються філософські роздуми митця про людську совість.

У творі «Білий Попіл» простежуються такі ознаки стилю «нуар»: «похмура атмосфера міста, що породжує почуття розпачу та приреченості» [3, с. 188]; головний герой Тарас Білий не дотримується моральних принципів, пов'язаний із кримінальним світом, але водночас здатний до саморуйнування, адже відчуває докори сумління; домінування жорсткого типу оповіді, що підсилює відчуття неминучої катастрофи.

Дослідниця О. Вещикова виокремлює жанрові ознаки ретродетективу. Події роману відбуваються в середині XIX століття. Літературознавиця припускає, що це час між 1852 роком (виробництво вина, яке п'є Тарас Білий) і 1861 роком (скасування кріпацтва) [2, с. 124]. Приватний детектив розслідує вбивство Соломії Засухи, яке скоїли двадцять років тому. Пояснюючи дивну поведінку жителів хутора та їхні забобони, автор використовує ретроспекцію. Власне, цей прийом допомагає зрозуміти мотиви справжнього вбивці.

Отже, роман І. Павлюка «Білий Попіл» є яскравим зразком дифузії жанрів, адже поєднує в собі елементи трилеру, детективу, нуару, містики. Твір вирізняється динамічним сюжетом, глибоким психологізмом і філософськими роздумами митця про категорії моралі.





Література

1. «Білий попіл» – якісна жанрова література, на яку чекали давно. URL: <https://surli.cc/ofzdhm> (дата звернення: 04.02.2026).
2. Вещикова О. Наративні стратегії в романі Іларіона Павлюка «Білий Попіл». *Studia Ukrainica Posnaniensia*. 2021. Vol. IX/1. С. 121–130.
3. Гонюк О., Шаф О. Жанрово-стильові особливості роману І. Павлюка «Білий Попіл». *Закарпатські філологічні студії*. 2022. Вип. 24. Т. 1. С. 183–189.
4. Павлюк І. Білий Попіл / перекл. з рос. М. Бриниха. Львів : Видавництво Старого Лева, 2023. 352 с.





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

ЖАНРОВО-СТИЛЬОВА СПЕЦИФІКА ЛИСТІВ ОСТАПА ВИШНІ ПЕРІОДУ ЗАСЛАННЯ

Епістолярій у складі мемуарної літератури становить особливий тип документально художнього письма, що фіксує приватний досвід та водночас віддзеркалює суспільні настрої й інтелектуальні практики епохи. У сучасному літературознавстві мемуарна література охоплює щоденники, спогади, автобіографії, записки, записники, подорожні нотатки, а також листи як різновид особистісної комунікації, де пам'ять функціонує і як джерело фактів, і як механізм їхнього інтерпретування.

Епістолярій формує образ автора через ситуативне реагування на подію та адресата. Саме адресованість зумовлює двоїсту природу листа: він є приватним висловлюванням і потенційним документом культури, який може входити в науковий та літературний обіг. Енциклопедична традиція визначає епістолярій як «художні твори різних жанрів, написані у вигляді листування персонажів між собою або у яких форму листа чи послання використовують як творчий прийом, а також публіцистичні, політичні та приватні листи видатних історичних і громадських діячів <...> Епістолярій митця, цей замаскований «внутрішній діалог автора із власною совістю» (Ю. Шерех), надзвичайно багато дає не лише для достовірного уявлення про перипетії особистого життя письменника, а й поглиблює наші знання про епоху, про поступ художньої думки, про взаємини між літературними й громадськими діячами» [1].

Серед різновидів листів вирізняють: інтимні та родинні, дружні, побутові, службові, офіційні, ділові, творчі й редакторські, відкриті листи; за комунікацією: інформаційні, полемічні, сповідальні, підтримувальні, прохальні, похвальні, вітальні, листи як щоденникові нотатки тощо.

Письменницькі листи «становлять науковий інтерес не лише як матеріал для вивчення біографії, а й як оригінальний чинник, у якому відображена вся багатогранність духовного життя письменника, індивідуальні особливості його мислення, стиль творчої особистості, ті чи інші художні, культурні та суспільні тенденції, до яких митець причетний» [3, с. 417].

Сьогодні особливо актуальним є дослідження матеріалів книги, зібраної і опублікованої відомим літературознавцем С. Гальченком «Остап Вишня. Невеселе життя: документальна біохроніка». Книга містить в повному обсязі матеріали з архіву Ухтинсько-Печорського табору (найбільшого табору ГУЛАГУ) тодішньої Комі АРСР, де відбував покарання Остап Вишня. Серед оприлюднених матеріалів на особливу увагу заслуговують листи письменника, написані у період заслання, завдяки яким дізнаємося про умови перебування,





тяжкі робочі будні, філософсько світоглядні орієнтири ув'язненого на десять років митця.

Листи Остапа Вишні, які відносимо до інтимних та родинних, насамперед адресовані дружині Варварі Маслюченко: «Серед темної ночі життя мого арештантського єдині світлі цяточки – це листи твої» [2, с. 465]. Заборону відправляти і отримувати листи, Остап Вишня називає «трагедією» (лист від 12 липня 1937 року). Листи гумориста написані українською мовою, зрідка – російською.

Тексти листів поєднують інтимний тон: «Скучаю я за тобою, як за радістю, як скучаю я тепер за хорошим сонцем, за степом, за ланами за пшеничними» [2, с. 466], «Не тепло мені без тебе, холодно мені без тебе, сумно мені без тебе» [2, с. 467] із інформаційними повідомленнями: «Іду на рудник, як додому – так остогидло тинятися. Увесь час, як на кілку. Головне – ні тобі білизни, ні тобі бані вчасної. Ну, й воші...» [2, с. 469] та сподіваннями як на справедливість: «І коли є де-небудь яка-небудь на земній планеті справедливість, – яка хочеш – чи то класова, чи то вселюдська, – та справедливість мусить винагородити як не нас, то хоч дітей наших за незаслужені страждання» [2, с. 467], так і на повернення додому: «Так буде ж колись, що буду з тобою. Тоді все буде. Шуби тоді на мені будуть всі найкращі й найтепліші. Кожухи, і всі що є в світі на мені будуть повстяки, і зберуться тоді до нашої хати всі грубки і всі березові дрова, і всі масло «топленое», і весь цукор, і вся махорка... Отакі діла будуть! А будуть, брешуть – будуть!» [2, с. 467]. Звертання до дружини у листах теплі, сердечні і щирі, посилені присвійним займенником *моя*: «моя єдина!», «найдорожча і найлюбіша моя!», «дорога моя», «моя найдорожча», «моя люба», «моя хороша», найчастіше – «голубка моя!».

У листах Остапа Вишні періоду заслання є елементи художнього опису: «На вгороді у нас тут, у парниках, хтось насіння сояшникове повтикав. Повиростали сояшники. І зацвіли. Тільки кволенькі в них стовбурці, манісінькі шапочки... А жовтіють... Так я щодня на них дивитися ходжу. І жалько мені їх, жалько. Ну, чого, – думаю, – ви тут ростете? Чи ж можна ото так ризикувати. І от позавчора вдарив мороз (серпневий – це звичайне тут явище – серпневі заморозки) – і нема моїх сояшників. Пообсипалися лепестята, почорніли листя, зігнулися й зморшками взялися стовбури. Померли мої сояшники. Ох, та не самі сояшники гинуть тут од морозів, од болот, од пурги та завірюхи...» [2, с. 466], ліричні замальовки: «А могила чебрецем пахне, бовваніє в височині шуліка, а далеко-далеко – верби, і щоб з-за верб тих пісня тиха лилася... І не про волю пісня, і не про недолю, а щоб колихала там мати дитину й співала над нею про «цвіт маків, рожевий», про качку з каченятами, про зайчика-побігайчика... І щоб стати навколішки на тій могилі, припасти лицем до чебрецю, всмоктати в себе весь-усенький пах чебрецевий, щоб у всіх альвеолах усіх легенів чебрецем пахло і... заснути... І щоб прийшла ти й покрила голову – ой, хоть би навіть і не червоною китайкою, а носовою хусткою, аби це була ти...» [2, с. 464], авторські спогади та роздуми: «Мені пригадалися озера на Дінці. Коли просуваєшся





човном між комишами й випливаєш на озерце – там лілеї, лілеї, лілеї... Білі лілеї... Скотилася мені сльоза по щоці і впала на сіру, арештанську ковдру... Ех, та чи виростуть із сліз наших лілеї гордощів, спокою й духу незламного?! Чи на кремені лілеї такі ростуть?! Тоді хай сльози наші на кремінь падають...» [2, с. 464].

Стиль листів Остапа Вишні тяжіє до розмовності, інтимізації вислову, використання зменшувально пестливих форм, як от: «...новини в мене дрібненькі, нема нічого більшого! Кімнату треба міняти. Перебираємось днями на «замоскворечье» – це туди, за ручай. Там нам одведено халупку на трьох. Окрема хатка, трохи набік, з невеличкими віконцями, низенька, так що головами стелі діставатимемо. Ми її оце якраз ремонтуємо, чепуримо. Поставили нову грубку з плиткою, переслали підлогу, думаємо понасипати призьби, пристроїти присінок, чи сінці (тамбур). Думаємо, що взимку буде тепло. А це голівне. Решта аж ніяк не непокоїть» [2, с. 466].

Варто відзначити також інтонаційне багатство, вживання риторичних запитань та емоційних вигуків у листах: «... Ой, скільки думок! Вони рояться в голові і линуть, линуть, линуть – і по одній, і пасмами, – і все туди до тебе, та під небо під голубе! І не вгамовується й досі гострий біль за розлуку з тобою! А врешті: «та й не жалько мені та й ні на кого...». Ні стану мого колишнього не жалько, ні популярності мені колишньої не жалько, нічого мені не жалько... Роботи шкода, може б таки чогось іще зробилось... Блискавками іноді пронизують мозок такі думки: чи побачу коли ще яблоню в цвіту?» [2, с. 463-464]; «Ну, що ж, голубко моя, далі? Як нам бути, як нам жити, як нам горю пособити?» [2, с. 461]. Риторичні запитання створюють ілюзію розмови, своєрідного діалогу гумориста з дружиною.

Отже, листи табірної життя Остапа Вишні є цілісним явищем мемуарної літератури. Епістолярій розкриває не публічний образ відомого письменника-гумориста, а інтимний рівень світосприйняття людини, яка опинилася під тиском історичних обставин і змушена була вибудовувати стратегії виживання та внутрішньої гідності в місцях несвободи. Листи Остапа Вишні інформативні, збагачені елементами художнього опису, ліричними замальовками, авторськими спогадами та роздумами; відзначаються інтонаційним багатством, вживанням риторичних запитань та емоційних вигуків та допомагають розкрити «білі плями» біографії письменника таборного періоду.

Література

1. Епістолярій. Енциклопедія сучасної України. URL: <https://esu.com.ua/article-17943> (дата звернення: 07.02.2026).
2. Остап Вишня. Невеселе життя : документальна біохроніка / упорядкування текстів, вступна стаття та примітки С. А. Гальченка; Нац. академія наук України, Ін-т л-ри ім. Т. Г. Шевченка. Харків : Фоліо, 2020. 784 с.
3. Тимофеева К. Письменницький епістолярій як об'єкт дослідження в гуманітаристиці. *Культурологічний альманах*. 2025. Вип 1/13. С. 413–423.





Конєв В. В.

аспірант

Запорізький національний університет

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

ДВІЙНИЦТВО ЯК ФОРМА ОПОРУ КОЛОНІАЛІЗМУ Й ТОТАЛІТАРИЗМУ В ПОВІСТІ О. МАК «ЧУДАСІЙ»

Маловідомою на сьогодні залишається повість «Чудасій» письменниці-емігрантки Ольги Мак (Ольга Петрова). Твір побачив світ 1956 року, а вже 1958 року був у списках на здобуття Нобелівської премії з літератури.

Повісті «Чудасій» присвятили розвідки В. Мацько (вивчав аспекти буттєвості), Н. Тимошук (розглянула події Голодомору) та ін. Попри ці напрацювання, наша робота є спробою окреслити образ із роздвоєним «Я» з позиції теорії колоніалізму та тоталітаризму. Метою дослідження є аналіз образу Альоші (Олекси) Ухо як виразника антиколоніального й антитоталітарного спротиву в повісті Ольги Мак «Чудасій».

До феномену двійництва неодноразово зверталися в епоху Античності, добу Середньовіччя та Відродження, письменники романтизму та модернізму, вбачаючи в ньому як руйнування людської особистості, так і спосіб віднайдення ідентичності. Мотив двійництва може набувати різних форм втілення (фізичне розділення на дві особи, розщеплення однієї особистості на «Я» та «Іншого», існування «другої натури» й оригіналу). Двійництво стає предметом уваги тоді, коли кризові моменти стимулюють звертатися до розділеної свідомості, здійснювати особистісний вибір у конфліктних ситуаціях.

В Альоші (Олекси) Ухо одночасно суміщаються дві людини: перша – чудасій Альоша («...не «чудак», і не «дивак», а чомусь неодмінно «чудасій»)» [1, с. 5]), що під егідою свого дивацтва існує в колоніальному середовищі; другий – Олекса («...бідний хлопчина цілий день дрова рубає, а вечорами й досвітками ще й у садку працює, і город обробляє, і пасіки пильнує...» [1, с. 4]) намагається чинити спротив проявам колоніалізму та тоталітаризму.

У контексті роздвоєння особистості доречним є твердження В. Мацька, що «...юнак змінюється у зв'язку зі змінами в суспільних відносинах, в особистому житті, формах життєдіяльності, а відтак разом із ними формуються нові парадигми, новий сенс життя» [2, с. 58].

Образ чудасія є показом балансу між колоніальним «простаком» та пересічним громадянином Радянського Союзу. Ольга Мак не наділяє Альошу рисами нонконформіста, але він може висловлюватися тоді, коли іншим неможливо: «чудасієм у теперішні часи найвигідніше бути. Бо нормальна людина – що? Нормальна людина зі своїм розумом тепер зовсім дурна і не знає, куди його приткнути...» [1, с. 78]. Юнак упевнився, що стан «нормальності» не допомагав людям розуміти суть речей і мати спільну мету для боротьби, а





натомість вони «...воліли вигинути мовчки, як овечки, покійно, без спротиву, викинути без ризику. Чи це не божевілля?» [1, с. 210].

Маска «Альоші» спадає, коли Олекса ототожнює стратегію поведінки матері з російською колоніальною політикою: «прийшла в теплу хату на готовий хліб, господаря під ноги взяла, наймитом зробила, та ще й нарікає, ще й лається ціле своє життя» [1, с. 84]. Зіставляючи стосунки у взаємодії «колонізатор – колонізований», простежуємо, що мати Альоші є колонізатором, він та його батько – колонізованими в родині.

Мати Альоші переїхала з Саратова до України й ненавиділа чоловіка та наймолодшого сина. Словесно знущала над сином, відбирала заробіток, долучаючи доньок до цієї справи: «...так допитували, ніби в ГПУ вишкіл пройшли: розбили мені носа, вискубували жмутками волосся, понадривали вуха, пообщипували руки, а на кінець мамаша мене замкнула в коморі і сказала, що заморить в холоді й голоді» [1, с. 86]. Альоша – елемент колонізованого середовища, де прагне здобути економічну незалежність. Він починає ставати Олексою, коли чинить опір і порівнює дії матері зі справами колонізатора: «Чиста Москва! Як тільки підлеглий посміє голову підняти – зараз кричить, що це божевілля, що це знущання над нею!» [1, с. 137].

Двомовність для головного героя – спосіб зберегти національну й культурну гідність. У родині Альоша спілкується з матір'ю, сестрами та братами російською мовою, із Павлом та «...з батьком завжди говорю по-українському, і з жінкою та дітьми також говоритиму тільки по-українському» [1, с. 11]. Причиною використання двох мов є внутрішня потреба опиратися колоніальному режиму.

Олекса вирішує набути статусу «пролетарія», щоб уникнути підозр в освітньому закладі як утриманець секретаря в «Комбеді» за третьою категорією. Він зумів виробити пролетарський стаж, аби стати інженером в Індустріальному Інституті за першою категорією і «...прийшов до інституту, як пролетарій, від родини не залежний, самостійний батрак» [1, с. 16]. Зрікаючись сім'ї, Олекса доводить абсурдність соціальної ієрархії, яка автоматично ставить людину певної категорії під підозру.

Третя зміна імені належить Олексі і є формою внутрішнього опору, який спрямований проти атеїстичних догм, репресивних заходів тоталітаризму. У Другу світову війну Олекса опиняється за кордоном і стає отцем Онисифором.

Отже, роздвоєння головного героя (Альоші–Олекси–Онисифора). реалізується в життєвих ситуаціях вибору між імперським і колоніальним, національним і тоталітарним, виражаючи позицію «Я» (Олекси, Онисифора) та соціальної маски (Альоші).

Література

1. Мак О. Чудасій : повість. Торонто : Бібліотека Видавництва «Гомін України», 1956. 213 с.
2. Мацько В. Корелятивна модель «автор – буття» в літературно-художній практиці Ольги Мак (до сторіччя із дня народження письменниці). *Слово і Час*. 2015. № 2. С. 57–62.





Кравченко В. О.
к. філол. н., професор
Колісник В. А.
студентка 4 курсу
Запорізький національний університет

ЕКЗИСТЕНЦІЙНІ ТА ВІТАЇСТИЧНІ МОТИВИ ЯК ОСНОВА ПОЕТИЧНОГО СВІТУ О. БЕВЗЮК

Поезія О. Бевзюк проростає з досвіду конкретного місця й часу, але працює ширше за локальну пам'ять: вона проговорює те, що людина, зазвичай, не може пояснити – страх, знищення точки опору, втрата дому, потребу триматися за життя й красу навіть тоді, коли обставини цьому не сприяють. Актуальність аналізу екзистенційних і вітаїстичних мотивів у творчості поетеси зумовлена ще й тим, що її творам притаманна двоїстість: чутливість до тривоги й прагнення життєствердності, що простежується на образному рівні: криниця, подвір'я, сад, дорога, квітковий цвіт, світло, тілесне тепло. Критичне осмислення поезики творів О. Бевзюк вже отримало публічну фахову артикуляцію. Молода-авторка входить у професійний літературний процес, а її твори стають предметом оцінки не лише «за фактом публікації», а як художньої системи.

Мета нашої розвідки – розкрити сутність екзистенційно-вітаїстичних мотивів у поетичних творах О. Бевзюк.

«Екзистенціалізм» – це «...напрям філософії, що визнає лише індивідуальне духовне життя людини, її власне існування» [4]. Це простежується у художніх творах, у центрі яких – переживання буття «тут і тепер», межові стани, страхи, самотність, невизначеність завтрашнього дня, досвід «немає» – як психологічна реальність. Вітаїзм окреслено як «...напрям в українській літературі та мистецтві першої половини ХХ ст., що ґрунтується на засадах гуманізму, загальнолюдських духовних цінностях, мистецьких критеріях; активний романтизм» [3]. У творах О. Бевзюк, вітаїстичність не зводиться до декларативного оптимізму: вона працює як енергія образу, як природна сила мови, як довіра до життя, яке проростає з деталей: запахів бузку, півоній, цвіту, хвіртки в садку, золотої скирти, соняха, молока, меду, різнотрав'я, млина, птахів.

Поетичний світ О. Бевзюк має впізнаваний центр тяжіння: «Свій поетичний світ авторка створила навколо хати, яка синім оком ще підглядає за нами...» [2, с. 6]. Хата тут не лише етнографічний знак, а метафізична «точка нуль», те місце, де сходяться пам'ять, родинні зв'язки і загроза її втрати. Екзистенційна напруга виникає тоді, коли цей центр стає надто крихким: виникає відчуття тривожності, невідворотності й незмога контролю. Уже на рівні інтонації з'являється фізіологія страху: «Бентежний сон. Недремний страх» [1, с. 5]. У таких творах важливий не сюжет, а стан, у якому людина не може «вимкнути» внутрішній сигнал небезпеки. Подібно працює й тема часу, що не відкривається як перспектива, а замикається як пастка: «А завтра? Завтра ще





немає» [6]. Цей рядок формує екзистенційну оптику, де майбутнє абсолютно невідоме, вилучене з доступу, і лірична свідомість змушена жити в напруженому сьогоденні.

Показовим є те, що екзистенційність у поезіях О. Бевзюк часто подається через «порожнє» – через відсутність людей у просторі дому, через зменшення світу від однієї втрати. Віршова формула «Мені не треба слів / Багато, щоб сказати, / Що цілий світ змалів / Без однієї хати...» [1, с. 77] працює як концентрат досвіду: не риторика, а факт внутрішнього масштабу, який різко скоротився. Так само болісно звучить буденна, майже протокольна фраза про повернення в нікуди: «З городу вертається стежка – сама, / А слідом бадилля – куди ж ти, куди ж... / Додому, а вдома нікого нема (– виділення наше)» [6, с. 48]. У цих інтонаціях немає «пояснювального» пафосу – саме тому вони переконливі: втрата констатується без прикрас, і від цього стає об'ємнішою й трагічнішою.

Важливі екзистенційні мотиви – межа між життям і небуттям, яка проступає крізь образи порожніх вікон і занедбаного простору. У О. Бевзюк вікно мислиться як «око» дому; коли воно порожнє, руйнується не декорація, а спосіб бачення світу: «Ще хата дивиться на сад ... / І мружить синє око ще / У синь сяйливих мерехтінь, / Де за малиновим кущем / чиясь вияснюється тінь» [6, с. 35]. Такі твори не потребують нагромадження натуралістичних деталей, і авторка цього свідомо: достатньо одного влучного образу, щоб ввести читача в зону тривоги й крижкості. Тому символічно, що у поезіях слова «споночіло», «ніч», «туман», «тінь», «чорні сни», «темно й високо вночі» повторюються як маркери стану, коли реальність утрачає чіткі контури.

Все ж поетичні твори щоразу повертають до життєвої повноти, і тут розгортається її вітаїстичний нерв. Передусім – це степ, світ саду, квіти, трава, гармонія душі й тілесна радість буття. Вислів «темрява вибухає півоніями» [1, с. 18] демонструє характерну для О. Бевзюк інверсію: темрява не лише загроза, а й середовище, у якому стає видимою краса. Квіти, запах, дотик, сюрчання куріпки працюють як докази життя, яке не скасоване навіть у такі тривожні часи. Бузкова гілка, цвітіння винограду, райське яблуча, дикі сливи, груші, мед, переливи солов'їв, блакитний вечір і багато півоній (білі, рожеві, червоні) – це не просто поетичність авторської натури, а повнота життя, цільна система образів, що тримає на світі.

Вітаїстичні мотиви особливо виразні там, де лірична героїня входить у простір весни як у простір сили: «Прокинулася рано, / вийшла з хати / Й пішла бузкові очі цілувати...» [6, с. 36]. Тут важливе дієслово руху – вийшла, пішла – як жест повернення до дії, до життя. Подібно працює й образ праці/побуту, який у авторки не принижує поетичне, а живить його: садівництво, город, пасіка, череда, молоко – а створюють етику життя, де життєве «тримання світу» є щоденною практикою.

Поетеса, за В. Кравченко, «...творить казковий дивосвіт» [5]. Дослідниця формулює головну для вітаїстичної оптики тезу: «її рай – це село» [5]. Ця фраза важлива не як ідилізація, а як уточнення ієрархії цінностей: «рай»-село у





О. Бевзюк – це не втеча від реального життя, а згусток її енергетики, місце сили, у якому зосереджені пам'ять роду, мова, батьківська земля, будні й свята. Наведено і програмний для збірки «Весна з льоху вийде» рядок-очікування: «Весна з льоху вийде / село проснеться в окупації / акацій!» [5]. У цьому контексті «весна» є не сезонним фактом, а моделлю історичної надії, що має конкретний адресат – село в ситуації несвободи. Ці слова свідчать, що вітаїзм О. Бевзюк не знімає екзистенційної проблеми, а протистоїть їй як сенс внутрішньої опори: життя травмоване, але не знищене: «Надпили оси соку / Із синього винограду / Стоїть сад ясноокий / У сутінках листопаду» [1, с. 62].

У збірці «Із чорним яблучком у дзьобі» ця логіка відчутна вже в авторському позиціонуванні книжки: «попри легкий сум... поезія авторки переповнена світлом та пронизана любов'ю до рідного краю» [2, с. 4]. Важливо, що «сум» не заперечується, його не намагаються «вилікувати» оптимістичною постановою; натомість підкреслюється співіснування світла й смутку як нормального стану живої свідомості. Для екзистенційного мислення це принципово: людина не завжди має відповіді, але може мати внутрішню чесність і здатність бачити красу: «Світає... / Так тихо, так любо, блакитно у полі... / Усе в занебесі, в захмар'ї, а долі – / Повиті туманами чорні тополі... / І все. Ні зітхання, ні хліба, ні солі» [2, с. 63].

Отже, екзистенційні та вітаїстичні мотиви в поетичному світі О. Бевзюк утворюють не випадковий набір тем, а формують каркас її художньої системи. Екзистенційність проявляється в переживанні ночі, страху, нестабільного часу, досвіду відсутності дому як осердя; вітаїстичність – у мові душі і тіла, цвітінні саду, тілесній чутливості, силі повсякденного життя, яке продовжується.

Література

1. Бевзюк О. Весна з льоху вийде. Вірші. Дніпро : Ліра, 2024. 110 с.
2. Бевзюк О. Із чорним яблучком у дзьобі... : поезія. Запоріжжя : СТАТУС, 2021. 64 с.
3. Вітаїзм – тлумачення. URL : <https://goroh.pp.ua/тлумачення/вітаїзм> (дата звернення : 08.02.2026).
4. Екзистенціалізм – тлумачення. URL : <https://goroh.pp.ua/Тлумачення/екзистенціалізм> (дата звернення : 08.02.2026).
5. Кравченко В. Жінка, яка малює півонії... *Гуляйполе. city* : вебсайт. 2025. 24 лип. URL : <https://gylyajpole.city/articles/428999/zhinka-yaka-malyuye-rivonii> (дата звернення : 02.02.2026).
6. Кравченко Валентина. *Письменницький портал Пилипа Юрика*. URL : <https://pilipyurik.com/literaturne-zaporizhzhia/kravchenko-valentyna/> (дата звернення : 10.02.2026).





Кречун А. П.
студентка магістратури
Бердянський державний педагогічний університет
Наук. кер.: Зарва В. А., д. філол. н., професор

ІНТЕРАКТИВНИЙ АНАЛІЗ ТВОРІВ ЗАРУБІЖНОЇ ЛІТЕРАТУРИ ЯК ЗАСІБ ФОРМУВАННЯ ЧИТАЦЬКОЇ КОМПЕТЕНТНОСТІ

Однією з провідних у галузі мовно-літературної освіти є читацька компетентність, що визначається як здатність учня свідомо сприймати, інтерпретувати й оцінювати художній текст, а також використовувати результати читацької діяльності в навчальних ситуаціях. У цьому контексті особливого значення набуває інтерактивний аналіз творів зарубіжної літератури як ефективний педагогічний засіб реалізації компетентнісного підходу в сучасній школі.

Згідно з положеннями Концепції Нової української школи, освітній процес має бути зорієнтованим на активну пізнавальну діяльність учнів, розвиток критичного мислення та здатності до комунікації.[1] Саме інтерактивні методи аналізу художнього тексту відповідають цим вимогам, оскільки передбачають діалог, співпрацю, обмін думками та колективне обговорення літературного твору.

Читацька компетентність формується як інтегроване утворення, що поєднує когнітивний, емоційно-ціннісний і діяльнісний компоненти. Інтерактивний аналіз художніх творів зарубіжної літератури активізує зазначені складові, оскільки спонукає учнів не лише відтворювати зміст прочитаного, а й інтерпретувати художні образи, аналізувати проблематику твору, оцінювати позицію автора та співвідносити її з власним життєвим досвідом.

Інтерактивні методи відіграють важливу роль у вивченні зарубіжної літератури, адже тексти світової класики часто потребують глибшого культурного контексту. Залучення таких форм роботи, як проблемне обговорення, дискусії, роботи в малих та великих групах, моделювання, методи «Прес», «Акваріум», створення асоціативних схем, сприяє подоланню формального підходу до аналізу тексту та забезпечує особистісне включення учнів у процес читання [3].

Інтерактивний аналіз сприяє розвитку критичного мислення, що є важливою складовою читацької компетентності. У процесі обговорення учні навчаються формулювати власну думку, слухати думку інших та робити висновки, оцінювати художній текст з різних позицій.

Важливим чинником ефективності інтерактивного аналізу є його вплив на емоційно-ціннісну сферу особистості. Аналізуючи вчинки персонажів, життєвих ситуацій і моральних виборів, представлених у творах зарубіжної літератури, в учнів формується емпатія, толерантність та сприяє вихованню зрілої, гуманістично зорієнтованої особистості [2].





Отже, інтерактивний аналіз творів зарубіжної літератури виступає не лише методом роботи з художнім текстом, а й цілісною дидактичною стратегією формування читацької компетентності. Його системне застосування в освітньому процесі забезпечує поєднання когнітивної, комунікативної та ціннісної складової літературної освіти й сприяє підготовці учня як свідомого, критичного мислячого читача, здатного до осмисленого діалогу з художнім твором.

Література

1. Концепція Нової української школи / Міністерство освіти і науки України. Київ, 2016. 136 с.
2. Науменко Н. Методика викладання зарубіжної літератури в закладах загальної середньої освіти. Київ : Генеза, 2018.
3. Пометун О., Пироженко Л. Інтерактивні технології навчання: теорія і практика. Київ : А.С.К., 2004. 136 с.





Криницький В. М.
здобувач освіти 2 курсу

Ігнатенко В. М.
викладач географії і біології

Центр підготовки і перепідготовки робітничих кадрів № 1 м. Кривий Ріг

ПОЕТИЧНИЙ КОМПАС: ВИВЧЕННЯ ГЕОГРАФІЇ КРІЗЬ ПРИЗМУ ХУДОЖНЬОГО СЛОВА

Поезія – слово! Поезія – пісня,
Поезія – вільна душа.
Де серце розкриле –
Там дума провісна
У віршах безсмертя звіща
Д. Тернівський

Географія – неймовірна наука, яка розвиває не тільки інтерес та допитливість, але й відкриває нам неповторний світ нашої планети. Географія – найгероїчніша і найпоетичніша з усіх наук, наука про Землю і людину, що живе на ній. Вивчення географії неможливе без використання різноманітної літератури: історичної, науково-популярної, довідкової, художньої. При вивченні географії велике значення має поезія, яка виховує естетичний смак, пізнавальний інтерес, розвиває почуття прекрасного.

Географія зазвичай асоціюється з числами, масштабами та контурними картами. Однак, якщо ми подивимося на світ очима поетів, континенти та океани перестають бути просто територіями. Вони стають емоціями. Поетичне слово – це особливий «компас», який веде нас не до пункту призначення, а до розуміння духу місця.

Поезія – найдавніший скарб, що збагачує життя, втамовує духовну спрагу та пробуджує любов до краси. Поезія допомагає пережити емоції, заспокоює від тривоги, об'єднує людей незалежно від культури та слугує засобом самоствердження, прикрашаючи будні. Поезія супроводжує людину з дитинства, залишаючись підтримкою на всіх життєвих шляхах. Поезія – це мистецтво, що відтворює життя, вірує у правду і любов, радість і страждання, зустрічі і розлуки, тому вона, поезія – житиме вічно! [3]

Серед кращих винаходів людства поезія займає почесне місце. Скільки століть люди намагаються розумом пояснити чудо поезії. Поезія – це зібрані плоди на островах підсвідомості, привезені часом з теплих, часом з холодних країв. Це своєрідна музика, кожна нота якої – частина твого життя. Часто поезія – це сповідь, молитва, порада. Так, чи інакше, крик або шепіт душі, це така собі містика, бо автор відчуває певний зв'язок із надприродним, божественним. Поетичне слово здатне проникати в таємниці людської душі, закликати людину мислити образами, допомагає спілкуванню, розширює кругозір.





Найкращим визначенням поезії є слова Ліни Костенко: «Поезія – це завжди неповторність, якийсь безсмертний дотик до душі». З цим важко посперечатися. Цінність поезії в тому, що кожен читач знаходить тут щось своє. Вона входить в наше життя з дитинства і залишається з нами до кінця. Кожний знаходить в ній щось своє, близьке і зрозуміле. Поезія – це музика душі. Проте відчувати цю музику, проймаючися нею, пробуджуючи в глибинах власної душі найпотаємніше, непросто. Мистецтво поетичного слова допомагає формувати, збагачувати внутрішній світ людини, позитивно впливає на її свідомість та підсвідомість, розвиває інтелект, творчі здібності, естетичний смак. Духовно бідною залишається та людина, якій байдуже поетичне слово [4].

У віршах назви міст та річок мають сакральне значення. Коли ми читаємо про Дніпро, ми не думаємо про кількість кубічних метрів води за секунду. Ми можемо відчувати історію.

Геніальний український поет Тарас Шевченко заклав у наш географічний код фундаментальний образ:

Реве та стогне Дніпр широкий
Сердитий вітер завива,
Додолу верби гне високі,
Горами хвилю підійма [5].

Це і є «емоційна картографія» – коли річка стає символом національної сили та незламності.

Кожна географічна зона має свій ритм. Українські степи в поезії – це символ свободи, де горизонт не знає меж. Згадаймо, як майстерно Ліна Костенко описує простір:

Вечірнє сонце, дякую за день!
Вечірнє сонце, дякую за втому!
За тих лісів просвітлений едем
і за волошку в житі золотому [1].

Тут географія є не тільки описом флори, але і філософією вдячності землі за те, що вона годує та надихає.

Поезія дозволяє мандрувати материками, навіть тоді, коли ми залишаємося у кімнаті. Вона стирає межі між «тут» і «там». Вірші мають унікальну здатність «оживляти» сухі факти з підручників. Якщо географія дає нам цифри та назви, то поезія дарує відчуття присутності.

Вірші передають культурну атмосферу повсякденного життя, пахощі місцевих прянощів, звуки вулиць, та особливий ритм буття, який неможливо вмістити у параграфи підручника. Також, через емоції та особисті враження автора, ми можемо не просто дізнатися про температуру чи ландшафт, а буквально відчутти подих гарячого пустельного вітру або вогку прохолоду тропічного лісу.

Географія – унікальна наука, як ніяка інша дає всеосяжне уявлення про наш неповторний світ. Французький письменник Гюстав Флобер сказав: «Поезія – це особлива манера сприймати зовнішній світ, спеціальний орган, який просіває





матерію і, не змінюючи, перетворює її». Поезія розвиває творчий потенціал, стимулює пізнавальний інтерес, розширює свідомість, вчить сприймати світ, як єдине ціле, крім того вірші допомагають краще зрозуміти та засвоїти новий матеріал, дають можливість зацікавитися географією та полюбити її [див.: 1].

Вивчення географії через художнє слово перетворює навчання на захопливу експедицію. Поетичний компас вказує нам, що Земля – це не об'єкт дослідження, а наш спільний дім, де кожен меридіан прошитий нитками людських почуттів.

Література

1. Вечірнє сонце, дякую за день. URL: <https://osvita.ua/school/literature/k/70171/> (дата звернення 15.02.2026)
2. Мащенко Н. Розвиток творчого потенціалу учнів через використання поезії на уроках географії. URL: <https://geographer.com.ua/content/vikoristannya-poezii-na-urokah-geografiyi> (дата звернення 09.02.2026)
3. Поезія – це скарб усіх віків, це діамант величиною в слово! URL: <https://lib.if.ua/news/1490101522.html> (дата звернення 09.02.2026)
4. Поезія як зброя. URL: <https://www.bsmu.edu.ua/blog/poeziya-yak-zbroya/> (дата звернення 09.02.2026).
5. Шевченко Т. Причинна. URL: <http://litopys.org.ua/shevchenko/shev103.htm> (дата звернення 15.02.2026).





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

ЖІНОЦТВО ЯК РЕПРЕЗЕНТАНТ НАЦІОНАЛЬНОГО ІМАГО У ТВОРІ С. ЯБЛОНСЬКОЇ «ЧАР МАРОКА»

Лише упродовж останніх років методологія імагології починає посідати належне місце в аналізі мандрівної прози українських письменників. Такі твори, за словами Н. Горбач, мають важливе значення для творення досвіду міжетнічних відносин і «формують візію інших країн і народів як із погляду об'єктивної зумовленості – історичних, політичних, соціальних обставин, традиційних уявлень – культури, фольклору, релігії, міфології, так і через посередництво суб'єктивних чинників – авторських вражень, переживань тощо» [1, с. 255].

Національне імаго в контексті імагології науковці позначають синонімами «імідж», «етноімідж», «етнообраз». Останній, за визначенням О. Демчук, «це поєднання полісемантичних символів, побудованих на різних етнічних і метафоричних кодах, відтворення іміджів різних народів в ансамблі ідеологічного, культурологічного, психологічного, архаїчного, антропологічного аспектів у авторській інтерпретації» [2, с. 42]. Тобто, національне імаго є виразником окремої спільноти зі своїм світоглядом, культурою та традиціями, що, виколисуючись із дитинства, формуються з покоління в покоління.

Національне імаго як складник імагології розглядали такі літературознавці, як Ю. Барабаш, В. Будний, М. Ільницький, І. Пупурс та інші. Наразі дослідження імаго як національного образу чужого середовища можна спостерігати в багатьох дослідженнях українських науковців.

Мандрівний твір «Чар Марока» – це автобіографічна оповідь письменниці Софії Яблонської, яка впродовж життя подорожувала країнами Африки та Азії. Софія Яблонська народилася в 1907 році в селі Германів біля Львова. 1929 року кілька місяців подорожувала в Мароко, де почала писати тревелоги. Впродовж 1932–1946 рр. подорожувала Індо-Китаєм, опановувала фах кінооператорки і підписала контракт із французькою фірмою, якій вона надсилатиме відеоматеріали із тої частини Китаю, що знаходиться під французькою владою. 1934 року вирушає в навколосвітню мандрівку, побувавши в Порт-Саїді, Джибуті, Коломбо, Сайгоні, Ханой, Лаосі, Перті, Сідней, Сан-Франциско, Нью Йорку, на островах Ява та Бора-Бора тощо. Під час своїх мандрівок письменниця створила серію мандрівних творів: «Чар Марока», «Юкіко», «З країни рижу та опію», «Далекі обрії», «Дві ваги – дві міри» тощо. Життя Софії Яблонської трагічно обірвалося 1971 року в автокатастрофі.





Головною особливістю творення образу арабського жіноцтва як репрезентанта національного імаго в творі «Чар Марока» є суб'єктивне ставлення героїні до представників обох статей, що створює контраст між патріархальним та матріархальним світами.

Відображення жіночого світу у творі «Чар Марока» здебільшого відбувається крізь світоглядну призму «європейського виховання» головної героїні, набутого з дитинства, але сентиментальне бачення світу не дозволяє їй засуджувати або інтерпретувати іншу культуру та менталітет, протиставляючи «своє» і «чуже». Найчастіше характеристика зовнішнього вигляду чи поведінки арабських жінок містить звукові, нюхові, колористичні образи «Спершись об стіну вежі, стоїть молоденька, чудова арабочка в багатому, золотом і рожевим шовком розгаптованому одязі. Вся її постать облита червоністю заходу сонця. Чорні її, глибокі очі дивляться на мене з зацікавленням, наче бачать дно мого серця, а темні м'ясисті уста розхилиються усмішкою і відслоняють рядки дрібненьких зубів» [3, с. 76–77]; «Сильний запах жіночого поту та млосних пахощів насичує повітря кімнати» [3, с. 38]. Ще одним специфічним прийомом відображення інокультурного середовища, надприродної вроди жінок є опис рухів їхнього тіла, зокрема, під час танців, обрядів тощо: «Часом вона зупиняється на мент, затоплює погляд в очах свого мужа і знову легким, кокетливим рухом ніг починає танок. Неждано він стає повільний, наче розмріяний, а з уст її ллється дзвінка мелодія сагарської пісні» [3, с. 42]. Нерідко жінки під час виконання танців порівнювались мандрівницею з різними природними образами, що підсилювало їхню принадність: «Ніжна вона й пахуча мов квітка, а ясна як перше сонячне проміння. Фатма закинула голову і почала плавний, гармонійний танок під звуки тамбура і брязкіт срібних обручів, що стрибали і терлись один об другий на її ногах і видзвонювали такт музики» [3, с. 42].

Арабські жінки виступали для героїні безпечним середовищем, яке не може нашкодити їй, на противагу чоловікам, котрі сприймалися нею часто як джерело небезпеки. Тубільці-араби через умови життя, нехтування гігієною нерідко викликали в жінки неприємні почуття: «Поруч зі мною сидів худий чорний араб, якому ніс та підборіддя вже відгнили, а вуха він по клаптику відривав підгнилими пальцями. Це останнє враження стрясло усією моєю істотою та зморозило мене своєю огидою. Я схопилася й, яко мога швидче, стала бігти, ступаючи по ногах сидячих, розмріяних арабів» [23, с. 20–21]. Однак, упродовж твору С. Яблонська намагається не ставитись до чоловіків радикально, бо жага дізнатись нове про культуру та традиції чужого середовища змушує її вдаватися і до співпраці з ними. Тому репрезентація етнообразу жіноцтва в мандрівному тексті відбувається також завдяки численним діалогам та спостереженням за діями чоловіків.

Жінки через патріархальні норми постають здебільшого як істоти нижчого порядку, які завжди мають підкорятися чоловіку: «— Якто, пані, хіба ви не знаєте, що за нашою вірою жінка не має душі?» [3, с. 37]. У чоловічих уявленнях жінки





не є повноцінними людьми, тому вони не здатні за своєю природою проявляти почуття: «— Це зайве, пані. Наші жінки не знають кохання, їм воно байдуже, та ми в них його не шукаємо» [3, с. 44]. Згідно з чоловічим баченням світу, жінка народжена для дітородної функції, тому її зовнішність є лише інструментом для більш вдалого шлюбу з чоловіком: «— Так, одинадцять років! Вас це дивує? Наші жінки гарні тільки в молодості. Фатму мені привіз у дарунку мій приятель з сагарської оази» [3, с. 38]. Однак становище жінки у шлюбі з чоловіком тоді регулювала релігія, що не дозволяла ображати її. Вважалося, що лише майновиті мали право вступати в шлюб та заводити нащадків, тому чоловік як голова сім'ї зобов'язаний був піклуватися про своїх жінок в гаремі, що виступало мірилом заможності. Багатство є головним доказом благословення на щасливе життя: «Тільки цей араб є гідний пошани, якого Алах має в своїй опіці, якому Алах дав багатство, радість та всі насолоди життя. Чим багатший араб, тим численніший його гарем і тому життя його щасливе – а щасливе життя безсмертне» [3, с. 11]. Ситуації знецінюючої поведінки місцевих чоловіків в основному ігнорувалися авторкою через неможливість впливати на сформовану культуру поведінки арабського суспільства.

Проблема дискримінації жінок не є центральною проблемою твору, але фігурує як одна зі сторін імаго арабських країн в інтерпретації мандрівниці. Упереджене, зверхнє ставлення до жінок у спільнотах півночі Африки породжує суперечливі враження мандрівниці від подорожі: «Мені по ній залишився її глибокий, сумний погляд, меланхолійна, наївна усмішка та гарні звуки її милого усміху... У день мого від'їзду та прощання сусідки арабки розповіли мені, що вони інколи чують глухі стогони та плач, що доноситься з того дому, якого покрівля знову опустіла і стоїть самотньо» [3, с. 80].

Отже, передача місцевих традицій та культури у творі С. Яблонської «Чар Марока» здійснювалася авторкою за допомогою комунікації з корінним населенням і спостережень за їхніми діями. Жіноцтво як частина національного імаго арабського світу відображено переважно з дискримінаційної чоловічої позиції. Репрезентація образів жінок, їх зовнішності та поведінки відбувається за допомогою активного залучення письменницею колористичних, звукових, нюхових образів.

Література

1. Горбач Н. Література як культурне картографування: візуалізація України. «*Dialog der Sprachen – Dialog der Kulturen. Die Ukraine aus globaler Sicht*» : *XI Internationale virtuelle Konferenz der Ukrainistik. Hildesheim* : Georg Olms Verlag AG, 2021. S. 254–267.
2. Демчук О. Імагопоетика творчості Василя Махна : дис. ... докт. філос. у філол. наук. Острог : Національний університет «Острозька академія», 2024. 239 с.
3. Яблонська С. Чар Марока. Львів : Друкарня наукового товариства ім. Шевченка, 1932. 81 с.





Кумечко А. Р.
студентка 3 курсу
Запорізький національний університет
Наук. кер.: Горбач Н. В., к. філол. н., доцент

ОБРАЗ «ІНШОГО» В ОПОВІДАННІ О. САЙКО «НОВЕНЬКА»

Сучасна українська література активно осмислює виклики, пов'язані з ідентичністю, соціальною адаптацією та відчуженням. Ці складні аспекти людського буття знаходять своє найглибше відображення в малій прозі, де образ «іншого» стає потужним інструментом для їх розкриття.

Незважаючи на значну увагу літературознавців до сучасної української прози, комплексне вивчення художнього зображення «іншості» в малих прозових формах залишається незавершеним. Особливо бракує глибокого аналізу специфічних художніх прийомів, що використовуються для моделювання досвіду соціальної ізоляції та відчуття неприналежності персонажа до спільноти.

Мета нашого дослідження – аналіз художніх особливостей репрезентації образу «іншого» в сучасній українській малій прозі на прикладі оповідання «Новенька» Оксани Сайко. Це оповідання ввійшло до складу першої книги авторки, що побачила світ 2012 року, – збірки оповідань «Новенька та інші історії». Далі друком вийшли повісті «Кав'ярня на розі» (2013), «До сивих гір» (2015), «Поки впаде зірка» (2015), «Птахи завжди повертаються» (2017), «Волоцюги» (2017), «Слухаючи годинник» (2018), «Нетутешній» (2018), «Майже казка» (2018), роман «Забута мелодія» (2019). Але з-поміж цих творів лише повісті «До сивих гір» та «Птахи завжди повертаються» були об'єктом літературознавчої уваги О. Бодика, Т. Шарової, У. Петришиної та Н. Горбач відповідно. Розглянувши типологію персонажів прози О. Сайко, остання дослідниця відзначила «потенціал її епічних творів у процесі формування і поширення інклюзивної культури» [2, с. 152].

Центральною темою оповідання є процес інтеграції головної героїні до шкільної спільноти. Її ідентичність зводиться до статусу «новенької», що слугує потужним літературним прийомом. Відсутність конкретного імені не лише узагальнює її образ, роблячи його універсальним для будь-якої подібної ситуації, але й загострює увагу читача на її стані соціальної ізоляції та невпевненості.

Твір представляє школу як замкнену спільноту з чіткою структурою та неписаними правилами. Новоприбула героїня потрапляє в усталене середовище, де соціальні ролі вже розподілені. Її поява описується у творі так: «Вона з'явилася у їхньому класі...ніби її привів весняний вітерець» [3, с. 1]. Завдяки такому введенню персонажа авторка символічно устанавлює героїню як чужу в цьому соціальному просторі, бо клас, тобто колектив, має власну динаміку стосунків. Цей образ метафорично передає легкість і одночасну уразливість





героїні. Взаємодія нової учениці з класом створює виразний контраст, що проявляється у невербальних сигналах однокласників – критичних поглядах чи мовчазному спостереженні. Ці прояви посилюють відчуття соціальної дистанції та відчуженості персонажа. З точки зору літературознавства, саме структура взаємодії між персонажем та групою є джерелом художнього конфлікту та засобом посилення образу «іншого», що відповідає загальним положенням про соціальну ідентичність у сучасній літературі.

Психологічний портрет героїні формується через деталі сприйняття іншими та символічні зображення, а не прямі монологи чи коментарі автора. Саме цей прийом допомагає читачеві самостійно реконструювати внутрішній стан персонажа. «Він ніколи ще не бачив дівчини з такими великими сірими очима» [3, с. 1] – це спостереження іншого персонажа створює емоційний контекст, через який долучаємося до її внутрішнього сприйняття світу. Аналіз подальшої поведінки персонажа, зокрема її реакція у вигляді усмішки на критичні чи конфліктні дії з боку однокласників, виявляє її внутрішню резистентність, етичну автономію та здатність ефективно протистояти зовнішньому соціальному тиску. Таке психологічне змалювання відображає сучасні тенденції малої прози, де внутрішній світ персонажа формується через дрібні деталі, мовчання, фрагментарні спостереження та внутрішній монолог. У контексті психологічного аналізу, подібне зображення, реалізоване через поведінкові та невербальні елементи, узгоджується з окремими принципами психоаналітичних та когнітивних підходів до інтерпретації художнього тексту, що є типовим для літературознавчих методів психологізації.

Стиль оповідання, лаконічний і нейтральний, свідомо спрямований на поглиблення читацького занурення в психологічний портрет персонажа. Авторська відмова від широких емоційних оцінок створює простір для інтерпретації, де дрібні, але значущі деталі – як-от описи реакцій однокласників, жести та погляди – слугують потужними мовними маркерами, що ефективно передають відчуття соціальної дистанції та почуття «новенької».

Отже, соціальне відчуження нової учениці формується не тільки під впливом зовнішніх обставин, скільки через реакцію усталеного колективу та динаміку міжособистісних взаємодій. Мовчазне спостереження, критичні погляди та дистанціювання однокласників створюють для героїні психологічний простір інакшості, що посилює її внутрішню ізоляцію. Структура соціальних контактів у класі виступає ключовим механізмом формування образу «іншого», демонструючи, що художній конфлікт між особистістю та колективом розгортається через соціальні взаємодії та психологічне сприйняття, а не виключно через зовнішні події. Поділяючи думку Н. Горбач, вважаємо, що «проблема інакшості, індивідуального різноманіття літературних героїв у творах для дітей та підлітків – важливий чинник формування і поширення інклюзивної культури» [1, с. 167].





Література

1. Горбач Н. Проблема дестигматизації хворого в повісті О. Сайко «Птахи завжди повертаються». *Актуальні питання гуманітарних наук* : міжвузівський збірник наукових праць молодих вчених Дрогобицького державного педагогічного університету. 2024. Вип. 80. Т. 1. С. 167–172.
2. Горбач Н. Художня рецепція феномену інакшості як підґрунтя інклюзії (за повістю Д. Матіяш «Марта з вулиці Святого Миколая»). *Актуальні питання гуманітарних наук* : міжвузівський збірник наукових праць молодих вчених Дрогобицького державного педагогічного університету. 2023. Вип. 65. Т. 1. С. 148–153.
3. Сайко О. Новенька. *Сайко О. Новенька та інші історії*. Львів : Видавництво Старого Лева, 2012. С. 7–13.





Литвин В. В.
студентка 4 курсу
Запорізький національний університет
Наук. кер.: Кравченко В. О., к. філол. н., професор

ПСИХОАНАЛІТИЧНІ МАРКЕРИ У РОМАНІ Н. ЗБОРОВСЬКОЇ «УКРАЇНСЬКА РЕКОНКІСТА»

Дослідження психоаналітичних аспектів літератури набуває особливої ваги в умовах національної кризи та травматичного досвіду війни, коли автори звертаються до сфер несвідомого та альтернативної реальності. Роман Н. Зборовської «Українська реконкіста» кваліфікується як антироман, у якому поєднано містичний, психоаналітичний і феміністичний виміри [див.: 4, с. 3–4]. Актуальність теми полягає у потребі з'ясувати, як психоаналітичні механізми – сновидіння, містичні видіння, архетипні образи, внутрішній діалог «Я–Інший» – відображаються у романі й сприяють зціленню травм.

Твір «Українська реконкіста» був предметом уваги науковців. М. Жулинський розглядав його в контексті націєтворчих процесів і проблеми автобіографізму. В. Василенко зосереджувався на жанровій природі та концепції «реконкісти» як повернення культурного простору через слово. Л. Тарнашинська аналізувала спадщину Н. Зборовської крізь призму психоісторії та національної стратегії осмислення літератури. К. Гусенко пропонувала прочитання твору як зразка містичного постмодернізму з акцентом на категорії Іншого. Літературні критики та культурологи розглядали його в контексті феміністичної стратегії письма й проблем національної ідентичності. Психоаналітичні маркери художньої структури роману є недостатньо систематизованими, що й зумовило актуальність нашої розвідки.

Мета дослідження – виявити особливості художнього моделювання кризи свідомості героїні Дзвінки Заньковецької у романі «Українська реконкіста» через аналіз психоаналітичних маркерів.

Сновидіння в романі виконують провідну роль входження у внутрішній світ героїні. Повторюваний сон Дзвінки зображений як містичне видіння, що відкриває доступ до забутої травми: «Приснився знову той самий сон, у якому горить наша хата... У мене немає тіла, лише – голос» [4, с. 5]. За Н. Зборовською, такий сон є не просто симптомом психічного виснаження, а способом актуалізації витіснених переживань: образ палаючого будинку втілює архетип родової катастрофи, а відсутність тіла символізує розщеплену свідомість і втрату суб'єктності.

Художній сон у літературному тексті не є простим відтворенням реального сновидіння. Автор свідомо моделює його, надаючи символічного змісту та включаючи у загальну систему образів твору. Тому сон у романі виступає не побутовою деталлю, а смисловим кодом, через який відкриваються приховані переживання героїні.





У «Українській реконкїсті» сновидіння функціонує як форма мови несвідомого, що поєднує особисту травму з ширшим історичним досвідом. Його логіка побудована не на раціональній послідовності подій, а на символах і повторюваних образах, що надає сну архетипного звучання [див.: 5, с. 185].

У цьому контексті сон у романі «Українська реконкїста» постає як міфологізований простір, у якому героїня Дзвінка Заньковецька входить у контакт із власним несвідомим і колективною пам'яттю. Повторюваний сон про палаючу хату і втрату тілесності не лише відображає психологічний злам, а й функціонує як архетипний образ руйнування роду, що корелює з національною катастрофою

У романі сон не лише відтворює травматичний досвід, а й сигналізує про потребу внутрішнього «пробудження» героїні. Його інтерпретація неможлива без урахування загальної атмосфери твору, адже саме містична й фантомна поетика формує умови для психологічної трансформації персонажа. Через сновидіння авторка показує граничні стани психіки – роздвоєння свідомості, втрату тілесності, екзистенційну тривогу. Отже, у романі «Українська реконкїста» сновидіння постає не як декоративний елемент, а як семантичний центр психоаналітичної поетики, що поєднує індивідуальне несвідоме з колективним, а містичний досвід – із процесом духовної трансформації.

Містичні мотиви в романі створюють умови для психоаналітичного прозріння. Поетика містичного – трансцендентні видіння, фантомні образи, езотеричні ритуали – стає формою тілесного вираження несвідомого. Фактори містичного досвіду набувають рис архетипних: Юнгівські архетипи (Велика Мати, Аніма-Анімус, Тінь тощо) проявляються через символіку роману. Згідно з концепцією аналітичної психології, архетипи – «первинні, вроджені психічні структури» колективного несвідомого, що утворюють основу загальнолюдської символіки й постають у міфах, віруваннях і сновидіннях [див.: 3, с. 62]. У «Реконкїсті» зустріч із «Великою межею» – ледь відчутним рубежем між життям і смертю – є кульмінаційним містичним епізодом, у якому героїня переживає «зустріч із Абсолютним Духом» і оновлення «відмиранням» страхів і родових сценаріїв. Містика в романі не має декоративної функції: вона є структуроутворювальним принципом, що моделює вихід за межі раціонального у сферу несвідомого й колективних архетипів [див.: 1, с. 31–32].

Дисоціативні стани героїні відображають її глибоку внутрішню кризу. Психоаналітичний ракурс дозволяє розглядати її свідомість як розщеплену: «Я» прагне вийти за межі ролі жертви, долаючи цю розщеплену свідомість через діалог з Іншим (внутрішнім та надособистісним). Внутрішній конфлікт Дзвінки виявляється у протистоянні «Воно–Я–Над-Я» (за Фрейдом) і у прагненні інтегрувати заблоковані переживання. Згідно з фрейдівською метафорою, «Я» опиняється затиснутим між бажаннями «Воно» та приписами «Над-Я», що у творі реалізується як конфлікт особистого болю героїні й вимог соціального минулого [див.: 2, с. 320]. У романі дисоціація виявляється у розірваній тілесності – «немає тіла, лише голос» – а через письменницький акт твір стає засобом «переписування» власної історії та психічного зцілення [див.: 4, с. 301].





У романі індивідуальний досвід героїні відзеркалює долі поколінь: її страхи і видіння трансформуються в образи загиблих предків, спільної історичної пам'яті та «голосу крові». Це дає змогу авторці поєднати особистісну драму з історичною. Завдяки текстотерапії письменницький акт стає інструментом реабілітації й «компенсаторного осяяння», що веде до оновлення нарративу нації.

Сучасна проза, за С. Доброскок, характеризується посиленням художнього психологізму як системи засобів розкриття внутрішнього світу персонажа, де провідну роль відіграють внутрішні монологи, символічні образи, граничні психічні стани, а також ситуації екзистенційного вибору [див.: 2, с. 9–10]. Вона наголошує, що психологізм у художньому тексті не зводиться до опису емоцій, а постає як структурний принцип характеротворення, який формує логіку нарративу та внутрішню динаміку образу [див.: 2, с. 14]. У контексті роману Н. Зборовської «Українська реконкіста» це означає, що внутрішні кризи Дзвінки Заньковецької не є індивідуальним переживанням, а художньою моделлю колективної травми, закодованої у структурі тексту [див.: 2, с. 18].

Отже, психоаналітичні маркери роману «Українська реконкіста» формують єдину стратегію реконструкції «Я» героїні, зрощуючи індивідуальні та колективні виміри самосприйняття. Психоаналітичний підхід дозволяє пов'язати особисті неврози Дзвінки з травматичним досвідом нації, представивши сюжет як спільний «код» колоніальних і родинних утисків. Водночас феміністична складова творчості Н. Зборовської змальовує боротьбу жіночого «Я» за голос і суб'єктність. Психоаналітичні та містичні елементи роману створюють психометафізичний простір, у якому травма індивіда та народу може бути осмислена і трансформована.

Література

1. Гусенко К. «Українська Реконкіста» Ніли Зборовської. Містичний постмодернізм і проблема Іншого. *Наукові записки Харківського національного педагогічного університету імені Г. С. Сковороди. Літературознавство*. Харків : Харківський національний педагогічний університет імені Г. С. Сковороди. 2022. Вип. 1 (99). С. 26–39.
2. Доброскок С. Проблема художнього психологізму та принципи характеротворення в прозі Романа Федоріва : автореф. дис. ... канд. філол. наук. Київ, 2013. 18 с.
3. Зборовська Н. Психоаналіз і літературознавство : посібник. Київ : Академвидав, 2003. 392 с.
4. Зборовська Н. Українська реконкіста : анти-роман. Тернопіль : Джура, 2003. 304 с.
5. Чайковська В. Сон і сновидіння як художні прийоми психологічного розкриття персонажів в українській літературі. *Волинь–Житомирщина*. Житомир : Вид-во ЖДУ ім. Івана Франка, 2002. № 9. С. 182–185.





Луцій М. В.
аспірант першого року навчання
Інститут літератури ім. Т. Г. Шевченка НАНУ
Наук. кер.: Жулинський М. Г., акад. НАНУ, д. філол. н, професор

НЬЮ-ЙОРКСЬКА ГРУПА В ЛІТЕРАТУРОЗНАВЧІЙ РОЗВІДЦІ Ю. ЛОБОДОВСЬКОГО «МОЛОДИЙ ЛІС НА ЧУЖИНІ»

1. У сучасному літературознавстві постійно зростає інтерес до тих культурних подій і феноменів, що забезпечували тяглість та неперервність українського літературного процесу другої половини ХХ століття в періоди політичних обмежень і жорстких ідеологічних регламентацій. Одним із таких помітних явищ стало літературно-мистецьке об'єднання молодих українських митців повоєнної діаспори – Нью-Йоркська група, діяльність якої відіграла важливу роль у збереженні і розвитку національної культури.

2. Відомо, що до Нью-Йоркської групи входили і літератори, і художники. Ньюйорківці в інтерв'ю різним виданням, пояснюючи мотиви та специфіку своєї діяльності, постійно підкреслюючи, що слово «група» в назві свідчить про те, що усіх учасників пов'язують лише творчі стосунки: вони не покладають на себе жодних громадянських та мистецьким зобов'язань.

3. Письменник і літературознавець Б. Бойчук назвав такі причини її виникнення: «Деяке значення мав також той факт, що ми були ізольовані від літературних процесів в Україні та від суспільного життя діаспори. Тому й тулилися разом» [1, с. 1267]. Інший ньюйорківець, Б. Рубчак, визначив три аспекти діяльності Нью-Йоркської групи: зібрання приятелів зі спільними та відмінними поглядами на літературу й мистецтво, видавнича корпорація, певний «стан свідомості», притаманний усім учасникам.

4. Розмірковуючи на тим, яке значення для української літератури мала діяльність письменників Нью-Йоркської групи, Ю. Тарнавський слушно відмітив: «Попри те, що традиційні елементи зустрічаються часто у творчості членів Групи..., загальне враження, яке вона творить, це без сумніву враження сучасности, модерности, новаторства. Нью-Йоркська група, перша в історії української літератури, масово і цілеспрямовано працювала на те, щоб звільнити її від давно пережитої в решті західного світу романтичної мови і суспільної заангажованости, і цього вона досягнула. Ввела вона в українську літературу цілу низку нових елементів, таких, як модерна поетика (вільний вірш, зосередження на метафорі), нераціональний виклад («сюрреалізм»), екзистенціалістичну філософію, еспанські, латиноамериканські, французькі, англійські та американські впливи, витворивши при тім їх своєрідні українські відповідники» [5, с. 172].

5. Учасники Нью-Йоркської групи були активними експериментаторами і в поезії, і в прозі, тому їхня творчість викликала неоднозначне ставлення в колишніх мурівців, тобто старшого покоління митців (у більшості випадків це





ставлення було негативне та осудливе). У листі до Б. Бойчука від 20 серпня 1968 року пізніший учасник групи Р. Бабовал писав: «Після таборування, я перенісся на тиждень до Лондону. Тут стрічався з культурними діячами Видавничої Спілки, зі сторони яких я почув розчарування відносно мого схилення до Нью-Йоркської Групи. Між нами – я завважив, що в Європі (в Англії та Бельгії – точніше) крім одиниць певних – Вас не долюбляють, а навіть ненавидять. Цікавий я знати, яка про Вас опінія в Америці» [2, с. 108].

6. Ю. Лавріненко, І. Кошелівець, В. Барка, І. Костецький, Ю. Шерех підтримували молодих літераторів. Ю. Лавріненко взагалі став «хрещеним батьком» цього молодіжного творчого об'єднання, активно популяризуючи їхні твори. Протягом 1953–1958 рр. він написав чимало статей про Нью-Йоркську групу для журналу «Листи до приятелів», а також англійські рецензії на їхні твори для часопису «Books Abroad». Разом із І. Кошелівцем в «Українській літературній газеті» Ю. Лавріненко друкував твори членів Нью-Йоркської групи: Е. Андієвської, Б. Бойчука, Ж. Васильківської, Патриції Килини, Б. Рубчака, Ю. Тарнавського, а також підготував передачі про них для радіо «Свобода».

7. Власне, Ю. Лавріненко (псевдонім Ю. Дивнич) першим звернувся з проханням до діячів польської еміграції написати про українську молодь в діаспорі. Для нього було дуже важливо, щоб про неї дізналися не лише українці. Учений хотів, щоб на творчість ньюйоркців поглянули «стороннім оком» польські інтелектуали. Тому в листі від 9 жовтня 1959 року до головного редактора польського видавництва «Культура» Є. Гедройця вчений просив звернути увагу на обдаровану молодь діаспори:

«Дорогий Пане Редакторе!

Забув написати про одну справу. У нас є така «Ньюйоркська група» – молоді укр[аїнські] письменники і поети. Я з ними чимало працював.

На мою пораду вони вислали Вам свої книжкові видання і перше число свого журналу «Нові поезії». Я думав, що було б добре, якби Ви послали те п[ану] Лободовському, може б, він набрався охоти написати рецензію для «Культури», якщо б Ви вважали таке за бажане для Вас. Цю молодь вже лаяла київська преса. Є тут проблема еміграційної літературної молоді, яку якось обговорювала польська преса еміграційна (як вона – ця проблема стоїть в поляків). Пару аналогій чи відмінностей тут не шкодило б провести» [3, с. 659].

8. І польський дослідник Ю. Лободовський відгукнувся на прохання Лавріненка. Для журналу «Культура» написав розвідку про поетів Нью-Йоркської групи з метафоричною назвою «Молодий ліс на чужині». Окреслюючи основні завдання, поставлені в згадуваній статті, Ю. Лободовський зазначив, що для нього надзвичайно важливо «встановити відмінності, що відділяють їх від старших поколінь. А відмінності ці немалі» [4, с. 399].

9. Варто наголосити на тому, що чимало поглядів Ю. Лавріненка та Ю. Лободовського на творчість молодого покоління діаспори дуже збігаються. Обидва дослідники вели мову про відхід Нью-Йоркської групи від ідеологічної заангажованості, про урбанізм, метафоризм та катастрофізм їхніх творів.





Ю. Лободовський згадує про те, що катастрофізм був притаманний попередникам ньюйоркців, зокрема Маланюку, Гординському, Ольжичу. Але, на його думку, «велика різниця полягає лише в тому, що в тих катастрофізм був нерозривно пов'язаний з національною долею, а тут він має загальніші риси» [4, с. 404].

10. Ведучи мову про метафоризм молодих авторів, польський дослідник, як і Ю. Лавріненко, відзначив, що надмірне вживання метафори іноді шкодить ньюйоркцям: «Всі автори дуже метафоричні, а найбільше Андієвська, і не завжди їм вдається втримати рівновагу; в остаточному рахунку, навіть найускладненіший образ повинен осявати вірш зсередини, а не затемнювати» [4, с. 403]. Він наголосив на тому, що уже наступна поезія відрізняється від попередньої, що вірші дедалі стають «ритмічно густіші, глибше занурені в поетичну конкретику, очищені від випадкових нашарувань. Менше слів, більше ліричного стрижня» [4, с. 403].

11. Цілком слушно польський дослідник стверджував, що «ця група ближча до сучасних західних напрямків, ніж до вітчизняної традиції» [4, с. 402]. Однак застерігає щодо надмірного наслідування світового досвіду і втрати власного творчого обличчя: «Небезпеку я бачу в іншому. Спілкування з поезією інших народів завжди приносить користь, але остаточні результати залежать від точки відліку. Новий досвід слід прикладати до успадкованого інвентаря власного обійстя...» [4, с. 405–406]. Завершуючи розвідку про молодих поетів діаспори, Ю. Лободовський оптимістично зазначив, що Нью-Йоркська група – цікаве й оригінальне мистецьке явище в діаспорі. Кожен учасник «пропонує власний тон, виразно окреслену індивідуальність. На наших очах на чужині виріс молодий ліс, спростовуючи всі твердження, що еміграційна література приречена на загибель і не переживе одного-двох поколінь» [4, с. 410].

12. Творчість Нью-Йоркської групи – оригінальна сторінка українського письменства другої половини ХХ століття, яка не втратила своєї актуальності й сьогодні. А стаття Ю. Лободовського «Молодий ліс на чужині» буде важливою лектурою для сучасних дослідників Нью-Йоркської групи.

Література

1. Бойчук Б. Нью-Йоркська група у перспективі часу. *Кур'єр Кривбасу*. 2008. Травень–червень. № 222–223. С. 266–275.
2. Лист Р. Бабовала до Б. Бойчука від 20 серпня 1968 року (Ревакович М. Дещо про Нью-Йоркську Групу). *Світо-вид*. Літературно-мистецький журнал. 1996. Число II (23). Київ–Нью-Йорк. С. 102–110.
3. Лист Ю. Лавріненка до Є. Гедройця від 9 жовтня 1959 року. *Єжи Гедройць та українська еміграція: листування 1950–1982 років; з пол. та англ. ; упоряд., переднє слово і комент. Б. Бердиховської*. Київ: Критика, 2008. С. 659.
4. Лободович Ю. Молодий ліс на чужині. *Простір свободи: Україна на шпальтах паризької «Культури»*. Київ: Критика, 2005. С. 399–410.
5. Тарнавський Ю. Акварій у морі. Про минуле і сучасне Нью-Йоркської групи. *Кур'єр Кривбасу*. 2006. № 200. Липень. С. 160–177.





Ляхова Ю. О.

студентка 4 курсу

Полтавський національний педагогічний університет імені В. Г. Короленка

Наук. кер.: Білик Г. М., старший викладач

УРОК-ГРА З ТВОРЧИМ КОМПОНЕНТОМ ЗА ЗБІРКОЮ ОПОВІДАНЬ «ЩОДЕННИК ЕЛЬФА» Н. МАЛЕТИЧ

Наталка Малетич (1979) – сучасна українська письменниця, перекладачка, культурна блогерка, популяризаторка читання, літературна редакторка відділу дитячої літератури «Видавництва Старого Лева». Її ім'я добре відоме освітянам і учням НУШ, оскільки ще 2017 р. внесене до «Хрестоматії сучасної української дитячої літератури для читання в 1, 2 класах серії “Шкільна бібліотека”» (оповідання «Парасолька» зі збірки «Про Зайчика-забудька та інші історії», (2009)) [7, с. 68–71], скоригованої програми «Українська література. 5–9 класи» (збірку «Щоденник ельфа» (2015) [3] указано в переліку додаткової літератури для читання у 8 кл. [6, с. 80]), а з появою модельних програм і підручників з української літератури для базової школи – прописане в більшості з них. Так, програма «Українська література. 7–9 класи» О. Заболотного, О. Слоновьовської, І. Ярмутьовської пропонує семикласникам для обов'язкового читання оповідання «Усе шкереберть. І в цьому є сенс» і додаткового – «Свято першого снігу» (із збірки «Щоденник ельфа»), рекомендує на уроці розглянути: «Короткі відомості про письменницю. Розповідь про шкільні будні в оповіданні “Усе шкереберть. І в цьому є сенс”. Взаємини головного героя з однолітками, його почуття й переживання. Образ оповідача. Значення родинних цінностей у становленні особистості. Психологізм у розкритті характерів головних героїв», простежити міжпредметні зв'язки з етикою – моральне підґрунтя людських стосунків, українською мовою – фразеологізми [2, с. 12]. Програма «Українська література. 7–9 класи» Т. Яценко, В. Пахаренка, О. Слижук, І. Тригуб також пропонує в 7 кл. текстуально розглянути оповідання «Усе шкереберть. І в цьому є сенс», роблячи акцент на жанрі щоденника, який, проте, у цьому творі не проявляється, хоч і дає назву книзі: «Коротко про письменницю. Розповідь у творі про шкільні будні. Взаємини головного героя з однолітками, його почуття й переживання. Образ оповідача. Роль родинних цінностей у становленні особистості. ТЛ: *щоденник як жанр*» [8, с. 33]. Відповідний тематичним матеріал – фото й розповідь про письменницю, текст твору, питання й завдання за ним, літературознавчий матеріал, ілюстрації тощо – уміщений у всіх найновіших (2024 р.) підручниках з української літератури для 7 кл.: О. Авраменка; В. Заболотного, О. Заболотного, О. Слоновьовської, І. Ярмутьовської; О. Калинич і С. Дячок; Л. Коваленко й Н. Бернадської; Т. Яценко, В. Пахаренка, О. Слижук. Платформи «Всеосвіта», «На урок», фахові групи освітян-філологів у соцмережах активно публікують авторські методичні розробки уроків з теми, хоч водночас не можна сказати, що творчість Н. Малетич на сьогодні достатньо висвітлена науковцями.





Мета нашої роботи – виробити ігровий, креативний підхід до організації та проведення уроку української літератури за творами Н. Малетич у 7 кл. ЗЗСО.

У сучасній методиці навчання української літератури великого значення набули інтерактивні форми організації навчальної діяльності, спрямовані на активізацію пізнавального інтересу учнів і розвиток їх читацької компетентності. Одна з ефективних форм такого навчання – урок-гра, який поєднує засвоєння знань і розвагу, забезпечує емоційно комфортне освітнє середовище й залучення школярів до співпраці. Урок-гра з творчим компонентом сприяє формуванню ключових і предметних компетентностей, зокрема читацької, комунікативної, соціальної, та розвитку ініціативності. Ознаки ігрової діяльності: наявність учасників із чітко визначеними ролями; наявність керівника гри, який координує її перебіг; створення умов для аналізу ситуації та прийняття рішень; наявність елементів невизначеності або конфлікту; динамічність розгортання подій і постійний зворотний зв'язок між рішеннями учасників та результатами гри [5, с. 21–22]. Вітчизняні науковці К. Ангеловська, Л. Кондрашова, А. Мельник, Р. Мельникова, К. Олійник, І. Толмачова та ін. активно досліджують типологію ігор, простежують особливості дидактичної гри, слушно пишуть про її сприяння в опануванні знань і суспільного досвіду, виробленні навичок, формуванні культури навчально-дослідницької праці, подоланні освітніх утрат – виконання мотиваційно-спонукальної, навчальної, виховної, орієнтаційної, діагностичної, корекційної, соціокультурної, комунікативної, самореалізаційної функцій, обмірковують модель організації навчально-ігрової діяльності учнів і вирізняють її діагностичний, планувальний, упроваджувальний, підсумковий етапи. Гру слід органічно вбудовувати в структуру уроку, продумувати її задум, правила, ролі й очікуваний результат, урахувати вікові й індивідуальні можливості учнів, пов'язувати з іншими формами діяльності на уроці.

Творчим компонентом на уроці літератури послуговують такі методи роботи з текстом, як акровірш, блог / соціальна сторінка / щоденник героя, «жива картина», INSERT, інтерв'ю, каліграма, кроссенс, листування між персонажами, літературний квест, сенкан, смайл-пиктограма, сторітелінг тощо. Також варто практикувати трансформації художнього тексту – приквели, сиквели, ремікси, спінофи, фанфіки, створення сценаріїв сучасних адаптацій творів [4, с. 140–141]. Це поглибить розуміння тексту, підвищить навчальну мотивацію, спонукає учнів нестандартно мислити. Н. Голуб визначає етапи творчого процесу в освітньому середовищі: натхнення, прояснення, дистилювання, інкубація, перспірація, оцінювання [1, с. 123]. У цілому урок-гра з творчим компонентом повинен передбачати ігрову оболонку (правила, сюжет, систему нагород), креативний елемент (створення власного естетичного продукту), емоційне занурення (емпатію до персонажів), а також максимально корелювати з програмними вимогами.

Пропонуємо спланувати урок із теми «Усе шкереберть. І в цьому є сенс... (Аналіз розділу за книгою Наталки Малетич “Щоденник ельфа”») у формі квесту й передбачити таку його структуру: I. Етап «Вхід у систему»: організація та





мотивація; II. Етап «Ключі до автора»: Наталка Малетич; III. Актуалізація знань: Теорія літератури; IV. Основний блок гри: «Навігація за щоденником»; V. Мистецька галерея: інтеграція; VI. Творчий компонент: «Власна сторінка»; VII. Рефлексія та Підсумок. На першому етапі застосуємо гру «Рюкзак емоцій» – заінтригуємо школярів постаттю й настроєм заголовного персонажа збірки й головного героя оповідання. Завдання другого етапу – ознайомлення з авторкою твору; тут використаємо «хмару тегів», учні з карток (дат, назв і тверджень) формуватимуть портрет письменниці. Третій етап має виробити в школярів розуміння теоретико-літературного поняття «щоденник», його жанрової специфіки, тож для цього зупинимося в локації «Секретний сейф» і спробуємо зламати його «код», вишукуючи відповідь на питання «Чому щоденнику ми довіряємо те, що ніколи не розповімо в Instagram чи при зустрічі навіть найкращому другові?». Тут доречна дискусія, вільне висловлення думок, але в підсумку діти повинні дійти висновку про «вірного друга», яким є особистий нотатник думок і почуттів. У робочі зошити записуємо ознаки щоденника: 1) суб'єктивність: події подані через призму власних почуттів; 2) датування: чітка прив'язка до часу; 3) форма розповіді: від 1-ї особи (Я-оповідач); 4) сповідальність: максимальна відвертість. Четвертий етап змодельюємо як кількарівневу гру: Рівень 1. «Шкільний драйв та канікулярний спокій» (робота з проблемним питанням на основі заголовку – «Усе шкереберть. І в цьому є сенс»; робота з контрастними настроями героя, обставинами його життя, очікуваннями й дійсністю; робота з текстом «Цитатний десант»); Рівень 2. «Дзеркало стосунків» (Образ оповідача) – розіграємо діалог із засмученим оповідачем, окресливши правила комунікації: питання від друга – відповідь однією фразою – зворотні слова підтримки; змодельюємо психологічний портрет героя; Рівень 3. «Родинний якір» – через мозковий штурм відповідаємо на питання «Коли все навколо валиться (йде шкереберть), за що можна вхопитися, щоб не впасти?»; аналізуємо взаємини персонажа з батьками: через творче спостереження добачуємо, що дім героя твору – комфортне для нього середовище; формулюємо висновок про значущість родинних цінностей, порозуміння й взаємну підтримку. Проходячи «рівні», школярі дещо втомляться, тож доцільно переключитися на візуальний контент у збірці й рекомендованих програмою малярських творах, – перенестися в умовну мистецьку галерею (п'ятий етап), завважити настрої, деталі, символіку, колористику, техніку ілюстрацій, пов'язати їх із текстом. Такий крок стане й гарним фундаментом до наступного етапу квесту – власне творчого завдання: учні пишуть короткий пост у блог, а саме пораду одноліткам (з опорою на текст твору) про те, «що робити, коли все йде шкереберть». На завершальному шостому етапі уроку виконуємо вправу «Сенс у хаосі», спонукаючи здобувачів освіти до філософування за мотивами твору (завершіть фразу: «Сьогодні я зрозумів / зрозуміла, що навіть коли все йде шкереберть, це важливо, тому що...»).

Оскільки гра мусить нести винагороду її успішним учасникам, то вчитель здійснює оцінювання діяльності учнів відповідно до наперед озвучених (чи вже





утрадиційнених у навчальному діалозі) критеріїв, ураховуючи активність дітей і якість їхньої участі в грі, роботи з текстом, виконання творчого завдання тощо. Після цього озвучує вихованцям домашнє завдання, яке може бути варіативним – на різну кількість балів, репродуктивного чи творчого характеру, базуватися на матеріалі підручника.

Урок-гра з творчим компонентом за оповіданням із книги «Щоденник ельфа» Н. Малетич залишить емоційний відбиток у душах школярів, збагатить їхні знання літератури, життя, людських взаємини, дасть моральний урок на тему родинних стосунків, надихне темою першого кохання, змобілізує атмосферою змагальності й об'єднає командним духом, поглибить інтерес до мистецтва, розвине культуру читання й медійну грамотність.

Література

1. Голуб Н. Розвиток творчого потенціалу учнів ліцею на уроках української мови. *Український Педагогічний журнал*. 2019. № 4. С. 120–127.
2. Заболотний О., Слоньовська О., Ярмутьська І. Модельна навчальна програма «Українська література. 7–9 класи» для закладів загальної середньої освіти. «Рекомендовано Міністерством освіти і науки України» (наказ МОН України від 01 грудня 2023 р. № 1466). 2023. URL: <https://surl.li/ujryuv> (дата звернення: 02.02.2026).
3. Малетич Н. Щоденник ельфа : збірка оповідань. Львів : Видавництво Старого Лева, 2015. 176 с.
4. Методика викладання зарубіжної літератури в закладах загальної середньої освіти : навч. посіб. / Ю. Ісапчук, А. Тичініна, А. Сажина, Н. Нікоряк, К. Калинич, П. Рихло, Р. Дзик, Г. Іванчук. Чернівці : Чернівець. нац. ун-т ім. Ю. Федьковича, 2025. 304 с.
5. Савченко Л., Волкова Н., Кулінка Ю. Ігри та ігрові технології на уроках трудового навчання : навч.-мет. посібник. Кривий Ріг : КПІ ДВНЗ «КНУ», 2012. 284 с.
6. Українська література. 5–9 класи / Р. Мовчан та ін. Київ, 2017. 82 с.
7. Хрестоматія сучасної української дитячої літератури для читання в 1, 2 класах серії «Шкільна бібліотека» / уклад. Т. Стус, авт. передм. Т. Стус, О. Луцєвська. Львів : В-во Старого Лева, 2017. 160 с.
8. Яценко Т., Пахаренко В., Слижук О., Тригуб І. Модельна навчальна програма «Українська література. 7–9 класи» для закладів загальної середньої освіти. «Рекомендовано Міністерством освіти і науки України» (наказ МОН України від 24.07.2023 № 883). 2023. URL: <https://surl.li/pnrpims> (дата звернення: 02.02.2026).





Маценко С. М.
студентка магістратури
Сумський державний педагогічний університет імені А. С. Макаренка
Наук. кер.: Кириленко Н. І., к. філол. н., доцент

ЗАСТОСУВАННЯ ІННОВАЦІЙНИХ ВИДІВ РОБОТИ ПІД ЧАС ВИВЧЕННЯ РОМАНУ М. МАТІОС «МАЙЖЕ НІКОЛИ НЕ НАВПАКИ»

Роман М. Матіос «Майже ніколи не навпаки» є сімейною сагою в новелах, що охоплює тривалий історичний період – від часів Австро-Угорської імперії, Першої світової війни – і до середини ХХ століття, відтворюючи драматичні долі гуцульських родин Чев'юків, Кейванів, Варварчуків, а також складний життєвий шлях Мариньки Богодухої та Олекси Німого. Композиційно твір складається з трьох новел: «Чотири – як рідні – брати», «Будьте здорові, тату», «Гойданка життя», які поєднані спільною ідеєю та внутрішнім моральним стрижнем.

Як відзначає Л. Тиха, «портретна характеристика, опис внутрішнього світу героя, змалювання його специфічних розумових чи фізичних особливостей дозволяє письменникові втілити задум його твору у життя і створити для читача відповідний настрій та дати тло для власного прочитання» [2]. На нашу думку, передусім варто організовувати урок як простір проблемного аналізу, оскільки сюжет кожної новели містить моральні конфлікти, що не мають однозначного трактування. У новелі «Чотири – як рідні – брати» розкривається трагедія родини Чев'юків: загибель Дмитрика через «молоду кров», смерть Кирила, ворожнеча братів через землю. Обговорення цих подій у форматі дискусії дозволяє учням замислитися над тим, як особистий вибір однієї людини впливає на долю цілого роду, чому знехтуване колись кохання Кирила стало початком ланцюга нещастя, і чи можна було уникнути трагедії.

Слід зауважити, що ефективним інноваційним методом є аналіз твору через призму ключових понять «честь», «любов», «відповідальність», які авторка визначає як основні моральні орієнтири. Учні можуть досліджувати, як кожен персонаж «доводить своє людське алібі морального плану», як жорстокі вчинки можуть сприйматися як справедливі в умовах традиційного гуцульського середовища, де честь роду стоїть понад особистим щастям. Такий підхід формує навички ціннісного аналізу та вміння розуміти складність людської мотивації.

Доцільно звернути особливу увагу на композицію роману. Інноваційною формою роботи може бути створення композиційної схеми, за якою учні простежують зв'язок між трьома новелами, визначають, які події пояснюють одна одну, та з'ясовують, чому третя новела «Гойдалки життя» семантично пояснює попередні. Робота з «багатоярусним» сюжетом розвиває аналітичне мислення, уміння бачити текст як цілісну систему та розуміти авторський задум. Учні можуть експериментувати з різними послідовностями читання та робити висновки про те, як змінюється сприйняття персонажів.





Новела «Будьте здорові, тату» відкриває глибину внутрішніх переживань Петруні, її одруження з Іваном Варварчуком, любов до Дмитрика та трагедію втрати. У роботі над цією частиною доречним є метод психологічного аналізу, коли учні реконструюють внутрішній світ героїні, почуття провини, страху, кохання і беззахисності перед суворими законами громади. Це дозволяє побачити, що трагедія є не лише зовнішньою подією, а насамперед внутрішнім зламом особистості.

Крім того, третя новела «Гойданка життя» розширює зміст твору, знайомлячи з історією Мариньки Богодухої, її стосунками з Кирилом, переживаннями Олекси Німого та родини Кейванів. Інноваційними підходом може бути символічний аналіз образу гойданки як метафори хиткості людського життя, коливань між щастям і стражданням, вибором і наслідком. Учні можуть створити символічні асоціативні ряди або ментальні карти, що допоможе глибше усвідомити філософський підтекст твору.

Важливим напрямом є міжпредметна інтеграція, історичний контекст, адже період Австро-Угорщини, війна, соціальні зміни суттєво впливають на поведінку героїв. Дослідження цього тла дає можливість зрозуміти, чому поняття честі та родової відповідальності набували особливої ваги, чому шлюб часто був розрахунком, а не вибором серця. Такий підхід формує історичну свідомість учнів і допомагає осмислити літературу як відображення реальних процесів.

Таким чином, застосування інноваційних видів роботи під час вивчення роману «Майже ніколи не навпаки» забезпечує глибоке розуміння композиції, ідейного змісту та психології персонажів. Такий підхід перетворює урок літератури на простір морального осмислення, де учні не лише аналізують текст, а й формують власну систему цінностей, усвідомлюючи, що честь, любов і відповідальність залишаються незмінними орієнтирами людського буття навіть у найскладніші історичні часи.

Література

1. Матіос М. Майже ніколи не навпаки. Київ : А-БА-БА-ГА-ЛА-МА-ГА, 2021. 192 с.
2. Тиха Л. Мовні засоби творення образів-персонажів у романі Марії Матіос «Майже ніколи не навпаки». *Закарпатські філологічні студії*. Ужгород : Видавничий дім «Гельветика», 2025. Т. 2. Вип. 39. С. 46–50.





Межова О. В.

викладач вищої категорії, викладач-методист
Відокремлений структурний підрозділ «Волинський фаховий коледж
Національного університету харчових технологій» (м. Луцьк)

ДУХОВНИЙ ПОТЕНЦІАЛ УКРАЇНСЬКОЇ ЛІТЕРАТУРИ У ФОРМУВАННІ ЦІННІСНИХ ОРІЄНТИРІВ ЧИТАЧА

Українська література завжди виконувала не тільки естетичну, але й духовну функцію. Вона була і залишається духовним джерелом, з якого в процесі непростого історичного розвитку на шляху до побудови незалежної держави український читач черпав енергію і сили, життєву мудрість. Українська література є мірилом духовності українського народу, його ідентичності. Українські поети і письменники піднімали актуальні питання сенсу буття, віри, відповідальності, національної ідентичності, гідності, свободи, морального вибору, любові до України. Художні тексти ставали джерелом духовного досвіду читача і формування його ціннісних орієнтирів. Свідченням високого духовного потенціалу української літератури є творчість Дмитра Павличка, Володимира Сосюри, Василя Стуса.

Поезія Д. Павличка несе ідею утвердження національної гідності, активної життєвої позиції, єдності особистого і загальнонаціонального, любові до України, відповідальності за долю народу, утвердження ролі української мови як духовної сутності нації («Два кольори», «Я стужився, мила, за тобою...», «Ти зрікся мови рідної», «Коли помер кривавий Торквемада», «О рідне слово, хто без тебе я?»). Єдність особистого і національного розкривається у збірці «Гранослов». Автор піднімає важливі питання відповідальності людини перед народом і державою.

Високу патріотичну і духовну місію несуть «Покаянні псалми» Д. Павличка. Це відверта розмова поета з Богом, у якій він усвідомлює власні і колективні гріхи. У них автор піднімає важливі питання гріха, відповідальності та духовного очищення людини і нації. Автор вірить, що шлях до духовного оновлення лежить через каяття, вказує на важливу очищувальну силу слова і молитви, наголошує на відповідальності за гріхи пристосуванства і страху, на велику силу смирення і всепрощення:

Я викидаю на смітник
Всі месницькі клейноди.
Прощати каже нам Господь –
Хай буде так, як каже... [3, с. 208].

Особливу відповідальність за мовчання і компроміси автор покладає на інтелігенцію.

В. Стус, пройшовши непрості життєві випробування в умовах радянської системи, лишився вірним собі і духовним цінностям. Збірка поезій В. Стуса «Зимові дерева» є символом стійкості, людяності і гуманізму, здатності вистояти





у складних життєвих обставинах. У передмові до збірки «Зимові дерева» В. Стус зазначає: «Поет повинен бути людиною. Такою, що повна любові, долає природне почуття зненависті, звільнюється від неї, як од скверни...» [1, с. 18]. Ліричний герой В. Стуса прагне внутрішньої гармонії, осмислює проблеми сенсу життя, свободи, людського призначення. А образи зимових дерев є символом здатності вистояти у складних життєвих обставинах.

Збірка поезій В. Стуса «Веселий цвинтар» розкриває філософію життя і смерті, моральну деградацію суспільства, де знецінюються духовні цінності («Пам'яті М. К. Зерова», «Вертеп»).

Збірка В. Стуса «Палімпсести» показує жорстокість тоталітарної системи, моральну деградацію суспільства, де знецінюються духовні цінності. У збірці «Палімпсести» поет розкриває мотиви віри, духовного очищення, служіння правді. В. Стус осмислює страждання як шлях духовного зростання. Його ліричний герой усвідомлює власну місію – залишатися вірним моральним принципам навіть перед загрозою фізичного знищення («Крізь сотні сумнівів я йду до тебе», «Господи, гніву пречистого...»). Поезія В. Стуса є прикладом екзистенційної свободи. Ліричний герой В. Стуса відповідальний за результат свого вибору – залишатися вірним собі, своїм моральним цінностям.

Яскравим прикладом глибокого духовного осмислення внутрішнього світу особистості, людського буття, національної ідентичності є поезія В. Сосюри. У центрі поетичних творів В. Сосюри – людська душа, її переживання, любов і біль. Духовність у поезіях В. Сосюри – це щирість і чистота почуттів, боротьба між обов'язком і покликом серця. Гуманізм поета проявляється у вмінні співпереживати людському болю, запереченні насильства, утвердженні права на свободу.

Глибоким духовним змістом наповнена патріотична лірика В. Сосюри. У поезії «Любіть Україну» образ Батьківщини постає як джерело моральної сили й національної гідності. Любов до України для поета – це основа самоідентифікації особистості, духовний захист від знецінення людини [2, с. 100].

Українська література виступає потужним засобом становлення духовних цінностей, національної самосвідомості, культури, формування духовного стрижня нації. Поетичні твори Д. Павличка, В. Сосюри, В. Стуса мають важливе значення у духовному становленні української нації. Вони пробуджують духовну відповідальність за себе, націю, рідну землю, формують національну свідомість і гуманістичні ідеали. Їхня поезія формує високі моральні орієнтири, пробуджуючи духовну відповідальність за себе, Батьківщину, її майбутнє.

Література

1. Стус В. Вибране. Харків : Клуб сімейного дозвілля, 2023. 320 с.
2. Заборонений Сосюра : вибране з творів / упоряд. В. Гришко. Луцьк : Надстир'я, 1992. 104 с.
3. Павличко Д. Ялівець. Київ : Веселка, 2004. 399 с.





Мельниченко Т. В.
студентка магістратури
Запорізький національний університет
Наук. кер.: Сабліна С. В., к. філол. н., доцент

ПОРІВНЯЛЬНІ КОНСТРУКЦІЇ У ТЕКСТАХ УКРАЇНСЬКИХ ІСТОРИЧНИХ ПІСЕНЬ

Порівняльні конструкції – важливі засоби вираження дійсності та її інтерпретації у мовленні й на письмі, а їх використання деталізує опис через аналогії й дозволяє передати реалії та емоції доступними образами. Актуальність порівняльних конструкцій покладається на їх поліфункційність, а тому здатність насичувати мовлення й виконувати насамперед стилістичну функцію, деталізацію якої реалізовано у працях Г. Конторчук [5], А. Свашенко [12]. Не менш важливим є граматичний аспект порівнянь як ускладнювачів простого чи складного речень, актуалізованого у працях І. Кучеренка [7], Є. Павленко [9], М. Плющ [10] та М. Заборна [3]. Попри те, що порівняльні конструкції у цілому деталізовано щодо їх граматичної й стилістичної функцій, подальшого опису й дистрибуції потребує масив оказіональних чи утрадиційнених порівнянь, ужитих у текстах різних стилів. До утрадиційнених порівняльних конструкцій безсумнівно уналежнюємо фольклорні порівняння, часто вживані у різних фольклорних жанрах, зокрема й історичних піснях, про що свідчать спостереження С. Рошко: «Символи, які утворюють художньо-образні парадигми порівнянь в українських фольклорних творах надають їм особливої виразності та емоційності. Порівняння-символи поглиблюють змалювання світосприйняття українців, внутрішньої суті душі українського народу» [11, с. 39]

У мовознавстві побутує загальноприйнята характеристика структури порівнянь, яка полягає у виділенні таких елементів: суб'єкт порівняння (компаратив), об'єкт порівняння (компарат), спільна ознака їх зіставлення, висновок. Наприклад, І. Кучеренко вказував на розрізнення логічних та образних порівнянь, відмінність між якими полягає в аналізі ступеня порівняння. Логічні порівняння ґрунтуються на основі усіх властивостей, ознак явищ або предметів, які порівнюють; найчастіше їх використовують з метою уточнення. Тим часом образні порівняння «вихоплюють якусь одну найвиразнішу ознаку, іноді несподівану, і робить її основною, нехтуючи всі інші» [7]. Отже, йдеться про стилістичну функцію порівнянь, безпосередньо пов'язану з символізмом, адже «Співвідносність порівнянь символів зі світом природи, зокрема назвами тварин, рослин, явищами природи, формує свою особливу систему, відтворюючи важливі особливості національної мовної ментальності українців» [11, с. 39]. Показовим для народнопісенного стилю є часто вживані короткі форми порівнянь типу *усочок як колосочок, брівоньки чорні, як шнурочок, видочок повен як гурочок: «В мене личко як яблучко, / Тепер як калина»*. Часто такі порівняння ускладнені паралелізмом: *«Любилися-кохалися, як голубів пара, / А тепер*





розійшлися, що на небі хмари», «Ой не так вся Україна, / Як рідная мати», «То ж не грім в степену горгоче, / То ж не хмара світ закрила – / То ж татар велика сила / Козаченьків обступила».

З огляду на те, що фольклорні зразки мововживання лягли в основу літературної форми української мови, важливим є питання граматичної специфіки порівняльних конструкцій. Зокрема Ю. Грипас [1] пропонує класифікацію порівняльних конструкцій, до якої входять 1) дієслівні та прикметникові лексеми у позиції компаративних предикатів (відрізнитися, різнитися, контрастувати, відмінний, подібний тощо); 2) словотвірні: прислівникові форми з по-... -ому, -чи; адвербалізована словоформа орудного відмінка іменника з порівняльним значенням; вищий і найвищий ступені порівняння прикметника, прислівника з -ш-/-іш-; най-... -ш-/-іш-, а також більш, менш, найбільш, найменш); прикметники з суфіксальними морфемами: -видний, -подібний; прикметники й прислівники із суфіксами -уват- (юват-), -аст- (-яст-), -ист-; 3) граматичні конструкції з порівняльними сполучниками (як, мов, немов, наче, неначе, мовби, немовби, немовбито, ніби, нібито). У текстах українських історичних пісень паритетно представлено всі три типи порівняльних конструкцій. *«Славно було в Побережжі / Всіма сторонами», «Орлами літають, / Шаблями виграють», «Орда йшла хмарами, / Землю вкривала», – адвербалізована словоформа орудного відмінка іменника з порівняльним значенням. «Біле тіло, як мак, міло»; «Увивається його стара мати, / Та як сива голубка»; «Його мати та старенька, як горлиця б'ється»; «Козак старесенький, / Як голубонько сивесенький»; «Чи татар-басурман / Малахаями, як череду, в плін завертає?», «Любилися-кохалися, як сірі утятка, / А тепер розійшлися, що ті соколятка»; «Морозенко та козаченько, як мак розпускався»; «Ой з-за гори чорна хмара, мов хвиля, іде» – граматичні конструкції з порівняльними сполучниками (як, мов, немов, наче, неначе, мовби, немовби, немовбито, ніби, нібито).*

Отже, побіжний аналіз порівнянь у структурі текстів українських історичних пісень дозволяє виділити дві площини їх аналізу: стилістичну й граматичну. Стилiстичний аспект компаративних конструкцій у фольклорних текстах безпосередньо пов'язаний з аналізом символічної актуалізації порівнянь і подальшим етнолінгвістичним аналізом порівняльних конструкцій. Тим часом граматичний аспект дозволяє констатувати факт вкоріненості граматично типових порівняльних форм у фольклорних текстах, що мало вплив на формування норм сучасної української мови.

Література

1. Грипас О. Аспекти дослідження функціонально-семантичної категорії порівняння. *Науковий часопис Національного педагогічного університету імені М. П. Драгоманова. Серія 10. Проблеми граматики і лексикології української мови* : зб. наук. праць. Київ, 2010. Вип. 6, кн. 2. С. 98–101.





2. Дудик П. Просте ускладнене речення. З навчально-контрольними завданнями, вправами : навч. посіб. Вінниця : [б. и], 2002. 332 с.
3. Заборна М. Порівняльні конструкції в системі складного речення української мови : навч.-метод. посібник. Тернопіль : Підручники і посібники, 2001. 28 с.
4. Коваль А. Практична стилістика сучасної української мови. Київ : Вища школа, 1978. 352 с.
5. Конторчук Г. Порівняння у поетичному мовленні В. Стуса. *Творчість Василя Стуса у контексті європейської літератури ХХ століття* : зб. матеріалів наук. конф. Донецьк, 1998. С. 51–53.
6. Кучеренко Н. Порівняння як засіб гумору в мовотворчості О. Чорногуза. *Східнослов'янські мови в їх історичному розвитку* : зб. наук. праць. Запоріжжя, 1996. С. 94–96.
7. Кучеренко І. Синтаксичні функції порівняльних конструкцій. *Актуальні проблеми граматики* : зб. наук. праць. Львів : Світ, 2003. С. 136–139.
8. Мацько Л. Стилiстика української мови. Київ : Вища школа, 2003. 462 с.
9. Павленко Є. Порівняння як граматична і стилістична категорія. *Мовознавство*. 1970. № 3. С. 78–85.
10. Плющ М. Орудний порівняння в українській мові. *Українська мова і література в школі*. 1979. № 4. С. 29–36.
11. Рошко С. Семантико-синтаксичні особливості вираження категорії порівняння в українському фольклорі. *Закарпатські філологічні студії*. 2024. № 33. Т. 2. С. 36-40.
12. Сващенко А. Порівняння в прозі О. Кобилянської. *Творчість Ольги Кобилянської у контексті української і світової літератури (до 125-річчя з дня народження письменниці)* : тези допов. і повід. наук. конф. Чернівці, 1988. С. 102–103.
13. Українські народні думи та історичні пісні. Збірник / упоряд. П. Павлій, М. Родіна, М. Стельмах. Київ : Вид-во АН УРСР, 1955. 661 с.





Мельничин Н. І.

аспірантка

Тернопільський національний педагогічний університет імені Володимира Гнатюка

Наук. кер.: Лановик З. Б., д. філол. н., професор

СИМВОЛІКО-АРХЕТИПНА МОДЕЛЬ КАЛЕНДАРНОГО ЧАСУ В ПРАЦІ К. СОСЕНКА «З ПРОБЛЕМИ МІСЯЧНИХ НАЗВ»

Проблема календарного часу в традиційній культурі виходить за межі суто хронологічного або лексикографічного опису й потребує осмислення як складного світоглядного феномена. У народній традиції час постає не як абстрактна послідовність рівних відтинків, а як система якісно наповнених періодів, пов'язаних із природними ритмами, господарською діяльністю та сакральними уявленнями. Саме в такому контексті місячні назви функціонують як носії символічних і архетипних смислів, що відображають архаїчну модель світорозуміння.

Праця К. Сосенка «З проблеми місячних назв» є однією з найгрунтовніших спроб інтерпретувати українську календарну лексику не лише як мовне явище, а як культурний текст, у якому зафіксовано первісні уявлення про час, життя і космічний порядок. Українські місячні назви в інтерпретації автора постають не формально, а як цілісна символіко-архетипна модель календарного часу, в якій поєднуються природні ритми, господарські цикли та сакральні уявлення традиційної культури. К. Сосенко розглядав календарну лексику як особливий культурний текст, що відображає архаїчний спосіб осмислення часу в українській світоглядній традиції.

Вихідним положенням розвідки є розуміння місяця як первинної міри часу, що передує усталеному календарному поділу року. Це підтверджується як історико-культурними даними, так і етимологією самого поняття: «слово місяць, як звізда санскритське *mâs*, авестийське староперське *mâh*, вірменське *amis*, – латинське *mensis*, а як мірник часу своїм корінем слова – *me* в санскр. *tamî* «я мірю»» [1, с. 555]. Відтак місяць у первісному світогляді постає не як абстрактна одиниця обчислення, а як якісно наповнений часовий стан, пов'язаний із фазами природи та людського життя.

К. Сосенко наголошував, що в найдавніші часи рік не сприймали, як щось ціле, і не поділяли на місяці, як усталилося зараз. Він зазначав, що: «Спершу не було поділу року на місяці й річного числення місяців» [1, с. 555], підкреслюючи, що орієнтація здійснювалася за місячними фазами, господарськими періодами та сезонними змінами. Звідси робиться висновок, що більшість місячних назв є докалендарними за походженням і первісно вони означали проміжки часу або були дотичними до певної господарської діяльності. Неодноразово він акцентував на тому, що «ці імена давні і були скорше уживані ніж календарні» [1, с. 556].





У такому контексті місячні назви виконували функцію *архетипних моделей* часу. Особливо виразно це простежується на прикладі давньої назви місяця марця (*тут і надалі буде використовуватися у сенсі місяця березня*). К. Сосенко пов'язував цю назву зі староіранським культурним і міфологічним підґрунтям, акцентуючи на її семантиці загрози й граничності. Він зазначав, що «марець – це найнездоровший з місяців, коли змагається зима з літом» [1, с. 558], а в самій назві закладено ідею небезпеки для життя людини. У ширшому культурному контексті «в назвах марця у тих народів є очевидною основою думки про загрозу смерті» [1, с. 558], що дозволяє інтерпретувати марець як архетип порогу між згасанням і відродженням.

Архетип активної діяльності й праці репрезентують назви – вересень і березень. Аналізуючи їх походження, К. Сосенко доводив, що вони не пов'язані з назвами рослин, а відображають давні уявлення про енергію, міфологію та водночас людське господарство. Вересень постає як час інтенсивної діяльності, коли «вся думка українського народу перенята в місяці вересни лишень працею господарською та рільничою» [2, с. 618]. Таким чином, вересень і березень утворюють архетипну пару осіннього й весняного напруження, у якій час осмислюється не кількісно, а функціонально.

Кульмінаційним періодом праукраїнського календарного циклу в інтерпретації К. Сосенка є серпень. Цей місяць поєднує господарську працю із сакральним переживанням урожаю як дару вищих сил. Науковець підкреслював, що «жнива на Україні це в своїм роді свято» [2, с. 620], а обряд обжинків постає як форма величання Прадіда – міфологічного духа-покровителя роду (*за К. Сосенком люнаризований першопредок і культурний герой, у якому втілюється уявлення про початок світу, родову пам'ять і водночас первісний господарський лад*). Серпень у цьому сенсі висвітлює архетип достатку, завершеності та гармонії між людиною, природою і космічним ладом.

Особливу семантичну наповненість мають також місяці червень і липець (*тут і надалі буде використовуватися у сенсі місяців червень і липень*), пов'язані з пасічницькою традицією українського народу. Їхня символіка виходить за межі природних характеристик і набуває міфологічного змісту. Відтак червень символізує зародження життя та сили, тоді як липець – реалізацію й плідність. Ці уявлення тісно пов'язані з купальською обрядовістю, у якій «вогонь з водою це творча сила природи» [2, с. 621], а молодь уособлюється із принципом оновлення буття.

Отже, К. Сосенко трактував український календар як систему святочних періодів і «містичних пунктів», а не як рівномірний поділ року. Він зауважував, що український народ фактично досі обчислює свій рік «святочними періодами і протинками» [3], що засвідчує збереження архаїчної моделі часу в народній свідомості. У цьому контексті такі поняття, як просинець (*тут йдеться про перехідний зимовий час, який за К. Сосенком припадає на грудень–січень*) або корочун (*тут йдеться власне про святочний період, який приблизно відповідає сучасному різдвяному циклу*) постають не як фіксовані місяці, а як тривалі





перехідні й сакральні часові стани, пов'язані з культом Прадіда та початком нового річного циклу.

Здійснений аналіз дозволяє стверджувати, що у фольклористичній концепції К. Сосенка календарний час постає як багатовимірний символіко-архетипна структура, у якій поєднуються природні, господарські та сакральні чинники. Місячні назви в цій системі виконують не номінативну, а світоглядну функцію, фіксуючи ключові моменти річного кола – переходи, кульмінації та завершення. Особливу роль у цій моделі відіграють архетипні образи порогу, праці, урожаю та Прадіда, через які календарна традиція осмислюється як форма культурної пам'яті й механізм відтворення космічного світопорядку. Такий підхід дає змогу розглядати українську календарну лексику не ізольовано, а в ширшому контексті духовного простору культури, де час є не лінійною величиною, а циклічним процесом постійного духовного оновлення.

Отже, праця К. Сосенка «З проблеми місячних назв» дає змогу розглядати українські місячні назви як складну символіко-архетипну систему, у якій відображено циклічне бачення часу, поєднання природних, господарських і сакральних аспектів. Такий підхід відкриває перспективи глибшого осмислення календарної традиції як важливого складника духовного простору української культури.

Література

1. Сосенко К. З проблеми місячних назв. Ч. 1. С. 553–561. URL: https://shron1.chtyvo.org.ua/Sosenko_Ksenofont/Z_probliemy_misiachny_kh_nazv_na_Ukraini.pdf? (дата звернення: 02.02.2026).
2. Сосенко К. З проблеми місячних назв. Ч. 2. С. 615–621. URL: https://shron1.chtyvo.org.ua/Sosenko_Ksenofont/Z_probliemy_misiachny_kh_nazv_na_Ukraini_2.pdf? (дата звернення: 02.02.2026).
3. Сосенко К. З проблеми місячних назв. Ч. 3. С. 131–135. URL: https://shron1.chtyvo.org.ua/Sosenko_Ksenofont/Z_probliemy_misiachny_kh_nazv_na_Ukraini_3.pdf? (дата звернення: 02.02.2026).





Миронюк Л. В.
старший викладач
Борисенко Є. Д.,
студентка 3 курсу

Національний університет «Запорізька політехніка»

ПОЕТИКА ОБРАЗУ УКРАЇНСЬКОГО ВОЇНА У ВІРШІ Г. ДУДКИ «ВОЇНИ ТРИМАЮТЬ ОБОРОНУ»

В українській літературі образ воїна зображується в межах широкого рецептивного простору – від символу національної відваги, гідності, самопожертви задля захисту рідної землі до змалювання психологічно вразливої особистості, що переживає травматичний досвід війни.

Образ воїна в контексті історичних подій та сьогодення України письменники репрезентують у творах різних жанрів, як приклад: романи «Червоний» А. Кокотюхи, «Інтернат» С. Жадана; кіноповість «Україна в огні» О. Довженка, повість «Чорне Сонце» В. Шкляра; оповідання (зокрема збірка «Точка нуль») А. Чеха; новела О. Гончара «Модри Камень»; документальна проза «Поєдинок з “Вервольфом”» М. Дашківського та П. Жука, «Сліди на дорозі» В. Маркуса; і звичайно ж вірші, зокрема таких авторів, як П. Воронько, П. Тичина, І. Драч, П. Вишебаба, Б. Гуменюк, М. Кравцов та інших.

Нашу увагу привернула збірка поезій Г. Дудки «Небесна Сотня», до якої ввійшов вірш «Воїни тримають оборону», що торкається однієї із героїчних сторінок у протистоянні ворогові під час російсько-української війни.

Творчість Г. Дудки наразі ще малодосліджена; є лише окремі літературно-біографічні публікації [4], інтерв'ю [5], де йдеться про тематику її творів; а також наукові студії віршів [2, 3, 6]. Тож вивчення особливостей творення поеткою художнього образу стане вагомим внеском у розуміння її індивідуального поетичного стилю.

Мета цієї роботи – дослідити засоби творення образу українського воїна у вірші Г. Дудки «Воїни тримають оборону».

У вірші «Воїни тримають оборону» Г. Дудка репрезентує художній портрет українських добровольців, які 242 дні (з 26 травня 2014 р. до 22 січня 2015 р.) надлюдськими зусиллями захищали Донецький аеропорт імені Сергія Прокоф'єва. Добре екіповані російські загарбники, які не могли здолати озброєних лише стрілецькою зброєю кілька десятків українських воїнів, прозвали їх кіборгами (у фантастичній літературі кіборгами називають фантастичних персонажів – напівлюдей-напівмашин).

Генезу хоробрості оборонців поетка розглядає на рівні генетичного коду – характерництва, який начебто передається хліборобам-українцям («Сіяти і жати – його доля» [1, с. 215]) із покоління в покоління й активується в лиху годину: «Сіножаті й поле у росі, / Ночі, ніби ягоди із терну. / Відгуки далеких голосів – / То у поле вийшов характерник» [1, с. 215]. Тож у вірші авторка вживає художній





прийом психологічного паралелізму, зіставляючи красу природи та велич людини, сповненої сили духу своїх пращурів. Про глибинні джерела тієї потужної сили характерника-хлібороба письменниця говорить у стислій метафоричній формі: «Гордих скіфів кров у нім тече, / Пив він воду з глечиків трипільських. / ... знав він силу слова «честь» ... / Плуг і меч уміло він тримав, / І підкови по степах губились. / Він же характерник не дарма: / Так літав, мов за плечима крила» [1, с. 215]; «Сам він дивувався власній силі, / Коли з побратимами вони / Вистояли на Савур-Могилі» [1, с. 216]. Авторка вдало вживає стилістичний засіб повтору, зокрема займенник *він* у поданій цитаті не тільки забезпечує ритмічну організацію вірша, а й утримує увагу реципієнта та разом із влучним порівнянням «літав, мов за плечима крила» [1, с. 215] додає емоційності до художнього змалювання образу воїна.

Генеалогічну лінію формування мужності українського воїна Г. Дудка виводить із глибини віків, стверджуючи, що він (воїн) є нащадком скіфів, тобто представників однієї з найдавніших могутніх цивілізацій, яка мала, як відомо, складний державний устрій і високорозвинену культуру. Відтак здобутки гордих предків за цією концепцією дістались у спадок українцям, і їх можна вважати носіями давньої культури та традицій. А плуг і меч, з якими майстерно справляються воїни, – це, як відомо, традиційні символи хліборобської праці та військової доблесті.

Безумовно, ланцюжок джерел хоробрості українського воїна був би не цілісним без згадки про славні минулі часи України – козаччину. У вірші Г. Дудка про це говорить образно й лапідарно, використавши антитезу: «І стояла непорушно Січ, / І ворожі полчища тікали» [1, с. 215]. Січ стояла / полчища тікали – так поетка вказує на загартування гену мужньої стійкості українських воїнів у часи козаччини, який уповні розкрився в протистоянні російським загарбникам, зокрема під час оборони Донецького аеропорту: «Відбивався [воїн – Л. В. Миронюк, Є. Д. Борисенко] від шалених орд / І у 21-му сторіччі / До кінця стояв аеропорт, / Коли смерть аж дихала у вічі» [1, с. 216]. Аеропорт став міцною фортецею, яку, докладаючи надлюдських зусиль (для передання емоційної напруги захисників авторка вживає фразеологізм «смерть дихала у вічі», що означає смертельну небезпеку життю людини), утримували українські воїни, щоб зупинити ворогів, набуває такого ж символічного значення в новітній історії України, як і Запорозька Січ, яка є символом мужності, відваги у боротьбі за волю часів Гетьманщини. Тож аеропорт (і це не лише про донецький) та Січ – це семантично місткі символи двох епох, які вже записані в книгу пам'яті нашого народу.

Моделюючи образ сучасного українського воїна, Г. Дудка в нетиповій для поетичного твору наративній манері декларує беззаперечні істини: «Він народився ж бо не для війни» [1, с. 215]; «І його немає в тім вини, / Що дорога вистелена болем» [1, с. 215]; «Будуть, певно, сховані мечі, / Як настане мир у нашім домі, / Ми ж бо, українці, сіячі, / Волю ми не віддамо нікому» [1, с. 216]. Використавши художній прийом антитези, авторка сконцентрує увагу





реципієнта на ключовій ідеї твору щодо ментальності українців: народ мирний, проте непохитний у боротьбі за волю. Окрім цього, поетка вводить у структуру вірша кільцеве обрамлення «Пісня наша дужа і тремка, / До свободи шлях наш незворотній. / Дух над нами смілого Сірка, / Й з вічності зорить Небесна Сотня!» [1, с. 215], яке не тільки забезпечує форматування художнього твору відповідно до вимог жанру, а й містить вказівку на ключові символи українського народу, що передаються із покоління в покоління, – пісня, прагнення свободи, дух Сірка, які доповнює символ, що став надбанням новітньої історії України, – Небесна Сотня.

Образ сучасного українського воїна Г. Дудка змальовує, опираючись на власне докладне вивчення специфіки характеру, захоплень та професійних умінь тих, хто загинув під час Революції Гідності, чиї імена навіки залишаться в пам'яті українського народу. Оповідючи про кожного з них, поетка намагається не лише подати художній портрет героя, а насамперед спонукає читача побачити високодуховну особистість, життя й діяльність якої гідні наслідування [3, с. 233]. Тож можемо стверджувати, що створений письменницею образ воїна, котрий тримає оборону, має сотні прототипів – українців із різних куточків нашої держави.

Отже, поетика художнього образу українського воїна, змалюваного Г. Дудкою у вірші «Воїни тримають оборону», репрезентована в діахронному розрізі історичних подій із залученням традиційної (характерники, Січ, дух Сірка) та новітньої (кіборги, аеропорт, Небесна Сотня) символіки українського народу.

Література

1. Дудка Г. Небесна Сотня : поезія. Харків : Фоліо, 2019. 220 с.
2. Миронюк Л., Полковникова С. Художній образ Героя Небесної Сотні у вірші «Козачата» Ганни Дудки. *Література й історія* : матеріали Всеукраїнської наукової конференції (17–18 листопада 2022 р.). Запоріжжя : Запорізький національний університет, 2024. С. 181–184.
3. Миронюк Л., Полковникова С. Образ воїна у вірші Г. Дудки «Характерник». *Література й історія* : матеріали Всеукраїнської наукової конференції (14–15 листопада 2024 р.). Запоріжжя : Запорізький національний університет, 2024. С. 233–234.
4. Орехович О. «Небесна Сотня» Ганни Дудки. URL: <https://chz.org.ua/nebesna-sotnia-hanny-dudky/> (дата звернення: 12.02.2026).
5. Поетеса Ганна Дудка «...Дві реальності, два світи... у якому сьогодні ти?». URL: <https://surl.li/eeekihh> (дата звернення: 02.02.2026).
6. Сходінками до наукових вершин : тези наукових робіт учнів-членів Київського обласного територіального відділення Малої академії наук України. Біла Церква : Київський обласний комунальний позашкільний навчальний заклад «Мала академія наук учнівської молоді», 2018. 288 с.





Миرونюк Л. В.
старший викладач
Ляшова К. Г.
студентка 2 курсу

Національний університет «Запорізька політехніка»

ОБРАЗНО-ТРОПЕЇЧНІ ЗАСОБИ ЗБІРКИ Г. ДУДКИ «НЕБЕСНА СОТНЯ»

Осмислення значимих подій новітньої історії України, серед них і відстоювання українським народом права на свободу вибору під час Революції Гідності 2013–2014 рр., є актуальним у художній літературі. Рефлексія митців на буремні дні Майдану, героїзм українців у цій боротьбі акумулювалась у поетичних творах що ввійшли до збірок «Євромайдан. Лірична хроніка», яку склали вірші 31 митця, серед них Є. Більченко, М. Гуменюк, М. Кіяновська та ін.; «Борітеся – поборете! Поетика революції» – поезії, сповнені туги за полеглими на Майдані, водночас автори декларують непохитну віру в перемогу й нездоланність нашого народу; «Гамбіт надії» М. Слабошпицького, доповнена розповідями учасників подій; «Рабів до раю не пускають» С. Весни; «Майдан: до... і після... Живе слово нового часу» М. Волинської, «Лицарі звитяги» Л. Гонтарук тощо. Поезія, присвячена темі Революції Гідності, філософськи насичена й стилістично цікава; наразі вона потребує докладного літературознавчого дослідження.

Мета нашої роботи – проаналізувати образно-тропеїчні засоби збірки віршів «Небесна Сотня» Г. Дудки.

Г. Дудка була активною учасницею подій на Майдані, тож відчувала внутрішню душевну потребу «...написати. Про кожного. Емоційно. Щоб кожен, хто прочитає, зберіг ці емоції і проніс через життя...» [2]. Вона створює низку віршів, змальовуючи художні портрети небайдужих до долі рідної держави українців, котрі «коротким життям заслужили безсмертя» [1], на основі спогадів про них рідних та близьких.

У наративі про Героїв Майдану, авторка підкреслює їхню духовну спорідненість із невтомними в праці предками-хліборобами, сміливими захисниками рідної землі, свого роду та народу («Характерник» [1, с. 3], «Козачата» [1, с. 10]); проводить образні паралелі з історичними постатями («Байда» [1, с. 7], «Українські Тараси» [1, с. 11], «Новітній Вишенський» [1, с. 3], «Нащадок кошового»); в основі творення образів розповіді про відкладені на потім буденні турботи (зокрема ліричний герой вірша «Останнє сходження» [1, с. 9–10] доглядав коней, «У кожного свій час проснутись» [1, с. 16–17] – сів хліб); професійні здібності/таланти (наприклад, герой вірша «Танець барв» [1, с. 19–20] – майстер ебру, «Недописана програма» [1, с. 43] – програміст, «Спинися, мить» [1, с. 54] – фотограф, «Математика революції» [1, с. 69–70] та «Останній дзвінок» [1, с. 85–86] – учитель) пересічних українців, котрі залишили





всі справи й сім'ю, щоб долучитися до лав тих, хто вийшов на Майдан задля боротьби за можливість розбудувати незалежну державу, у якій кожен почуватиметься вільною та щасливою людиною.

Для творення художніх сенсів Г. Дудка використовує різноманітні тропеїчні засоби. Зокрема епітети додають емоційності в сприйнятті читачем змісту твору, допомагають змодельовати індивідуально-авторський поетичний світ. У досліджуваній збірці виокремили поетичні структури з епітетами:

1) що підкреслюють позитивні риси ліричного героя та красу світу, у якому він жив («добрі руки» [1, с. 9], «полям оксамитовим» [1, с. 16], «козацький добрий край» [1, с. 21], «барви світанкові» [1, с. 27], «калиновий сон» [1, с. 29], «дивовижні арабески» [1, с. 33]);

2) які передають сприйняття авторкою трагічних подій Революції Гідності («безжальні водомети» [1, с. 9], «лиха війна» [1, с. 16], «осиротіла столиця» [1, с. 19], «налякані дощі» [1, с. 19], «кроки істеричні й історичні» [1, с. 36], «сумна столиця» [1, с. 43], «нагороди щемний блиск» [1, с. 43], «реалії похмурі» [1, с. 43], «мученицький день» [1, с. 44], «смертельна траса» [1, с. 58], «сумний арбалет» [1, с. 75], «темна мільйонів туга» [1, с. 87], «налякана трава» [1, с. 140], «тривожна зима» [1, с. 143].

Задля художньо-образного осмислення дійсності Г. Дудка часто вживає порівняння, створюючи виразний візуальний ефект, спрямований насамперед на більш виразне розкриття образу ліричного героя. Наприклад: «Щоб між отих дерев, де вгризлися кулі, / Не почувався, мов ідеш крізь стрій» [1, с. 6], «...такі серця, / Що, мов сонце в іконостасі» [1, с. 7], «Пораних із лінії вогню / Він рятував, як воїн. Без істерик, / Як навесні колись озимину» [1, с. 11], «Герої в світ нам послані не раптом, / Вони із добрих зерен, як жита» [1, с. 29], «Упав, мов колос, на трасі Віктор» [1, с. 59], «Він у куртці був фіолетовий, / Мов розквітлий бузковий куш» [1, с. 94]. Також спостерігаємо вживання авторкою порівнянь для відтворення атмосфери загостреного емоційного напруження, що панувало на Майдані («Зарівняли й спогади, мов брук» [1, с. 9], «Книги на полиці – мов завмерли» [1, с. 10], «Щоночі штурму ждали, мов орду...» [1, с. 30], «І потім буде вранішня роса / Блищати, мов коштовності в короні» [1, с. 37], «А Гімн, мов покров Богородиці, в небі повис» [1, с. 86], «Витягував їх із-під куль, мов, наче з темного світу» [1, с. 86], «вирине біда, мов з потайбіч» [1, с. 128], «споконвічний біль, що ніби цвях» [1, с. 135]), і для художнього оприявлення предметного наповнення простору («“Каравани” та “Ашани” / Рясніють уздовж вулиць, як гриби» [1, с. 27], «Як вулики – вокзали» [1, с. 126], «водомети – мов хвости комет» [1, с. 153]).

Образність змодельована поеткою на основі художнього зіставлення ґрунтується насамперед на антитезі: сучасність – історичне минуле («У століття техніки і атома – / Ніби з потайбіччя вийшов хан» [1, с. 15]), мир – війна («Хотіли миру та лиха війна / косила без розбору і без ліку» [1, с. 15]), вогонь – лід («Серця – вогонь, а не холодний лід» [1, с. 139]), біле – чорне («На сцені біле завжди таки біле, / а чорним воно стане у житті» [1, с. 120]). Також виокремили образи,





побудовані на зіставленні за подібністю. Наприклад: за колористикою («На схилі згодом висадить (мама – Л. В. Миронюк, К. Г. Ляшова) ірисы – / Жовто-блакитний український стяг» [1, с. 45]), за історичною значимістю («Став Майдан фортецею й домівкою, / Наче Запорозька славна Січ» [1, с. 14]) тощо.

Поетичний світ віршів Г. Дудки багатий на індивідуально-авторські метафори, які спонукають реципієнта поринути в глибинні сфери значеннєвих асоціацій, серед них створені на основі оприявлення абстрактних понять («розгулявся гріх» [1, с. 9], «людьми ще володіла злість» [1, с. 9], «Спурхнули мрії – сіли на гілля. / Вони ще заспівають гарну пісню» [1, с. 22], «небезпека чигала звіром» [1, с. 24], «І суворішали пісні, І кричали про Україну» [1, с. 72], «усмішка долає всі кордони» [1, с. 82], «смерть танцювала чорний брейк» [1, с. 131], «душа дивилась світлими очима» [1, с. 139]); уособлення природних явищ («І буде сонце малювати обрій» [1, с. 57], «Килими тчуть квітчасті луки» [1, с. 69], «каштани вкотре засвітили свічі» [1, с. 79], «відплакали дощі» [1, с. 127], «струсило небо зорі з парасольки» [1, с. 136], «Дерева там плели щороку арки» [1, с. 165]); оживлення предметів («вікон зрубані голови» [1, с. 50], «усміхнені села й поважні міста» [1, с. 63], «серце правдою горить» [1, с. 76], «жорна перемелювали рід» [1, с. 135], «Шукала куля жертву безборонну» [1, с. 140], «тримає серце біль прожитих літ» [1, с. 141], «сумував важкий соборний дзвін» [1, с. 146]. Виокремили метафори створені в народно поетичному стилі: «Місячну підкову вечір гне» [1, с. 9], «зірочка мигне» [1, с. 9].

Метонімію Г. Дудка вживає для лаконічного змалювання подій та підкреслення суттєвих для змісту поетичного твору деталей. Наприклад: «розстріляний Майдан» [1, с. 10], «у День Соборності кийками вітали» [1, с. 13], «Залишиться тільки... усмішка на портреті» [1, с. 88], «Майдан кров'ю сплива» [1, с. 96], «у шкільних підручниках історія» [1, с. 108].

З'ясували, що оксиморон (наприклад, «голос тиші» [1, с. 71]) у поетичному просторі досліджуваної збірки трапляється не часто, тож є непродуктивним.

Отже, у збірці віршів «Небесна Сотня» Г. Дудка для відтворення атмосфери емоційно насиченого трагічного простору буремних днів Революції Гідності та змалювання образів полеглих на Майдані Героїв вживає тропеїчні засоби, серед яких насамперед переважають епітети, метафори, порівняння. Поетка вбачає духовну спорідненість майданівців із предками, які були не тільки сіячами, а й хоробрими захисниками рідної землі, свого роду та народу.

Література

1. Дудка Г. Небесна Сотня : поезія. Харків : Фоліо, 2019. 220 с.
2. Орехович О. «Небесна Сотня» Ганни Дудки. URL: <https://chz.org.ua/nebesna-sotnia-hanny-dudky/> (дата звернення: 12.02.2026).





Мірських С. Р.
студентка 2 курсу
Львівський національний університет імені Івана Франка
Наук. кер.: Челецька М. М., к. філол. н., доцент

ТРАНСФОРМАЦІЯ ЕТНОГРАФІЧНОГО МАТЕРІАЛУ В ГОТИЧНІ ОБРАЗИ У БАЛЯДІ Л. БОРОВИКОВСЬКОГО «МАРУСЯ»

Початок ХІХ століття в українській літературі ознаменувався пошуком нових естетичних форм, здатних вивести письменство за межі бурлескно-травестійної традиції. У цьому контексті постать Левка Боровиковського є знаковою. Як зазначає А. Шамрай, Л. Боровиковський став «справжнім батьком романтизму в нашому письменстві», першим кваліфікованим поетом, який наважився надати українському слову серйозного, ліричного і навіть містичного звучання [1, с. 84].

Центральним твором цього раннього етапу стала баляда «Маруся», яка, за словами Івана Франка, належить до найстарших творів української літератури ХІХ віку [2, с. 18]. Цей твір є унікальним прикладом того, як запозичений європейський сюжет (бюргерівська «Ленора») був не просто перекладений, а докорінно переосмислений через призму української етнографії [2, с. 25]. Л. Боровиковський бере світлий, побутовий етнографічний матеріал і, пропускаючи його крізь фільтр романтичної уяви, витворює самотутні готичні образи, що лягли в основу українського літературного горору.

Трансформація побутового в містичне починається з детального опису народних ворожінь. Дія відбувається «з вечора під новий год» [2, с. 8], тобто на свято Меланки та Василя, що відповідає українській традиції. Дівчата ворожать, бігаючи на город, підслуховуючи під вікнами, слухаючи гавкіт собак. Ці деталі, на перший погляд, є суто етнографічними замальовками, фіксацією побуту. Але Боровиковський майстерно згущує фарби.

Хоча «Маруся» є балядою (ліро-епічним твором), а не романом, вона містить усі ключові елементи готичної естетики, адаптовані до українського ґрунту і це дозволяє нам проаналізувати, як риси «готичного» роману [3, с. 37] трансформувалися в цьому творі:

1. Будування сюжету навколо таємниці [3, с. 37] У «Марусі» сюжет розгортається навколо невідомості долі нареченого. Вже «рік минув, а все не чуть» [2, с. 9] від коханого жодної звістки. І Маруся починає турбуватись «де, чи жив мій милий?» [2, с. 9]. Інтрига загострюється під час ворожіння, коли віск віщує «домовина, хрест, свічки... /ьГоре, милий мій мертвець!» [2, с. 11]. Саме тут відбувається перша метаморфоза: етнографічний атрибут (віск) стає елементом готичного пророцтва. Маруся бачить у застиглому воску не весільні символи, а атрибути смерті. Боровиковський перетворює побутову сцену ворожіння на психологічний трилер. Тиша в хаті, де «раз цвіркун цвірінкнув» [2, с. 10] створює атмосферу напруженого очікування. «Марусенька дрижить: / Страшно, страшно ворожить!» [2, с. 10] – страх Марусі виводить читача зі світу





побутового затишку у світ екзистенційного жаху. Таким чином, етнографія перестає бути декорацією і стає інструментом нагнітання.

2. Наявність напруженої психологічної атмосфери та містичного жаху [3, с. 37]. Одразу після страшного віщування раптово з'являється наречений, що створює різкий сюжетний поворот і тимчасово «знімає» напругу, яка згодом переростає в ще більшу таємницю його дивної поведінки. Твір насичений страхом та присутністю надприродних сил. Героїня постійно перебуває в стані тривоги: «Серце в дівчини тремтить» [2, с. 12]. Центральним готичним образом є мертвий наречений. У кульмінаційній сцені в хаті мрець оживає: «Мертвий повернувся... / Звівся, на лобі вінець, / Розплющились очі...» [2, с. 15]. Він скрегоче зубами та гарчить, що є яскравим прикладом «містичного жаху» при реальній присутності ірраціональної сили. Бачимо, як сакральні предмети (ікона, свічка) не захищають, а лише підсвічують жах ситуації. Сцена оживання мерця є найбільш «готичною» в класичному розумінні слова і водночас глибоко фольклорною. У баладі Л. Боровиковського мрець на столі, що відповідає українському звичаю. Зазвичай в українських варіантах казок про мерців часто присутній мотив порятунку завдяки півню, що співає, проте у баладі Боровиковського рятівником виступає «голубок біленький» [2, с. 15] (душа або ангел-охоронець).

3. Похмура і зловісна сцена дії [3, с. 38]. Л. Боровиковський трансформує класичні готичні пейзажі (замки) в українські реалії, зберігаючи їхню зловісну функцію. Замість замку з'являється покинута церква та самотній хутір серед степу.

У європейській готиці простір часто обмежується замками, руїнами чи темними лісами. Л. Боровиковський створює власну естетику жаху. Коли з'являється наречений, він забирає Марусю в дорогу. Опис цієї подорожі можна вважати шедевром романтичного пейзажу, де реалістичні деталі української зими набувають зловісного відтінку. «Сіли в сані, коні мчать, / Аж іскрять ногами; / Полозочки аж шумлять, / Сніг летить клочками» [2, с. 12]. Динаміка руху коней контрастує з мертвотною тишею нареченого, який сидить «наче крейда білий» [2, с. 12]. Етнографічний образ весільного поїзда деформується. Це вже не радісна поїздка до вінця, а шалений лет у потойбіччя.

Особливої уваги заслуговує образ місяця. У романтизмі місяць – постійний супутник таємниць. У Л. Боровиковського він «із-за хмар блищить, / Тільки-тільки мріє» [2, с. 12], освітлюючи безкрайній синій степ. Цей пейзаж підкреслює самотність людини перед обличчям невідомого, що є характерною рисою романтичного світовідчуття, про яке писав А. Шамрай, аналізуючи мотиви «світової туги» у творчості поета [1, с. 122].

Кульмінацією ландшафтної готики стає поява церкви на відшибі. «А на відшиб гоний з п'ять / Церква бовваніє... / Серед церкви чорний гріб, / І над ним співає піп: / “Буде вічна пам'ять!”» [2, с. 12].

Тут Л. Боровиковський використовує релігійну атрибутику (церква, піп, кадило), яка в народній свідомості асоціюється зі спасінням, для посилення жаху.





Церква стоїть пустою, служба правиться над мерцем уночі – це інверсія сакрального простору, типова для готичної літератури, але вписана в український ландшафт.

«Маруся» засвідчила народження нового етапу в українській літературі, де фольклор перестав бути лише джерелом гумору, а став основою для глибоких естетичних та філософських пошуків, відкриваючи шлях для подальшого розвитку українського романтизму. Л. Боровиковський своєю працею спростував думку, що «на малоросійській мові, крім жартівливого, смішного – писати не можна». [1, с. 112]. Його готична балада довела протилежне: українське слово здатне викликати трепет і страх, сягаючи глибин людського підсвідомого.

Таким чином, балада Левка Боровиковського «Маруся» є яскравим прикладом того, як етнографічний матеріал може бути трансформований у високу поезію романтичного жаху. Автор не просто переказує народні звичаї; він використовує їх як матеріал для створення унікальної атмосфери «української готики». Як зазначав Іван Франко, це не просто переклад «Ленори» Бюргера, а твір, де сюжет занурений в український побут та народні вірування [2, с. 32]. Готичний жах тут виникає не в середньовічному замку, а в українській хаті та засніженому степу.

Література

1. Харківська школа романтиків ; упоряд. А. Шамрай. Харків : Держ. вид-во України, 1930. Т. 1. 280 с.
2. Боровиковський Л. Маруся, українська балада ; ред. В. Гнатюк ; упоряд. І. Франко. Львів : Наук. т-во імени Шевченка, 1902. 50 с.
3. Белікова А. Жанрові особливості «готичного» або «чорного» роману кінця XVIII століття. *Перспективи розвитку філологічних наук* : матеріали II Міжнар. науково-практ. конф., м. Київ, 13 трав. 2016 р. Херсон, 2016. С. 35–38.





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

**СПОРТ ЯК ЗАСІБ МІЛІТАРИЗАЦІЇ СВІДОМОСТІ
(ЗА КНИГОЮ В. КЛЕМПЕРЕРА «ЛТІ. МОВА ТРЕТЬОГО РЕЙХУ.
ЗАПИСНИК ФІЛОЛОГА»)**

Мирний характер спорту як специфічного виду людської діяльності підкреслено відомою максимою засновника сучасного олімпійського руху барона П'єра де Кубертена «О, спорт! Ти – мир!». Проте історичний взаємозв'язок і постійна взаємодія спорту й військової сфери дає підстави дослідникам стверджувати, що одним із головних завдань спорту є підготовка до війни. До того ж, сприйняття спортивного змагання, перемоги або поразки як аналога військових дій призвело до активного використання спортивної лексики в мілітарному дискурсі.

Під мілітарним (військовим) дискурсом традиційно розуміється висловлювання на професійні теми представників збройних сил як соціального інституту держави. Але залежно від обставин він може виходити за межі безпосереднього використання, концептуалізуватися, проникати в політичний, діловий, побутовий, медичний, спортивний, художній, медійний дискурси тощо, змінюючи мовну поведінку людей. З іншого боку, семіотичний простір мілітарного дискурсу в результаті складних форм взаємодії між організаціями і людьми так само може поповнюватися елементами інших типів дискурсу.

Мілітарний дискурс, набуваючи певного колориту на тих чи тих етапах історичного розвитку суспільства, має міжчасовий характер. Але завжди його активізація відбувається на тлі загарбницьких інтенцій. Конфліктність буття в таких ситуаціях визначає і конфліктність комунікації, намагання передати загарбницькі інтенції відповідними мовними засобами.

Найповніше мілітаристська модель буття – нарощування військової міці з експансіоністською метою, пропаганда збройного вирішення внутрішніх і зовнішніх конфліктів, популяризація військових принципів і технологій за межами військових структур, поширення насильницької свідомості, розпалювання ворожнечі, вплив військових організацій на економіку, суспільне й зовнішньо-політичне життя тощо – реалізується в умовах політики мілітаризму. Прикладом такої держави ХХ століття була Німеччина за часів правління Націонал-соціалістичної робітничої партії. Книга німецького дослідника В. Клемперера «ЛТІ. Мова Третього рейху. Записник філолога» (1947), написана автором на матеріалі щоденників за 1933–1945 роки, якраз і присвячена мілітаристському впливові на свідомість мови націонал-соціалізму, якою спершу говорив нацистський політик, пропаганда, засоби масової інформації, культура, чиновники, а з рештою – люди.





Соціолінгвістичне дослідження мови Третього рейху стало для автора як для єврея способом боротьби із власним знеособленням: «Моїм балансиrom усі ці роки був щоденник, без якого я сто разів міг би впасти ниць. У хвилини, коли мене охоплювали почуття огиди і безнадії, в нескінченному спустошенні механічної роботи на фабриці, біля ліжка хворих і помираючих, на кладовищі, у власній біді, в моменти приниження, під час серцевих нападів – мені завжди допомагав наказ самому собі: спостерігай, вивчай, запам'ятовуй, що відбувається, – завтра все зміниться, завтра все постане тобі в іншому світлі; зафіксує, як ти це зараз бачиш, як на тебе це діє. І дуже скоро цей заклик стати над ситуацією, зберігати внутрішню свободу втілювався в чітку таємну формулу: ЛТІ, ЛТІ!» [1, с. 21–22]. Фізично ж професора Клемперера врятувало те, що в 1912 році він прийняв протестантизм та був одружений з арійкою, а отже, не підлягав першочерговому знищенню.

В. Клемперер розпочав спостереження над мовою 1933 року – з моменту приходу до влади Гітлера – і вів їх до розпаду Третього рейху. Добираючи мовний матеріал із засобів масової інформації, публічних виступів, книг, навчальної літератури, оголошень, мовлення знайомих тощо, дослідник прийшов до висновку, що в основі стандартизованої мови Третього рейху лежить мова Націонал-соціалістичної німецької робітничої партії, яка синтезувала мілітарний, ідеологічний, агітаційно-пропагандистський та інші дискурси. З-поміж маніпулятивних прийомів використання ЛТІ «чужого» словника, дослідник виокремлює послуговування спортивною лексикою.

Спорту в Німеччині приділяли помітну увагу, розглядаючи його як підготовчий етап військового вишколу ще з межі XVIII–XIX ст. Свідченням того, як змінюється роль спортивної підготовки з приходом націонал-соціалістів до влади, є передача спорту, поряд із частковими галузями науки, освіти, мистецтва, до відання новоствореного міністерства пропаганди, очоленого Й. Гебельсом. За фінансової підтримки держави доступними для пересічних німців стали навіть такі елітарні види спорту, як гольф, теніс, гірські лижі та верхова їзда, розвивався туризм, культивувався масовий спорт. Так, чималою популярністю користувалися фігурне катання, автогонки, бокс. Випускники організованої Вищої спортивної школи прирівнювалися до випускників університетів. А фізична культура під час обов'язкової перерви стала невід'ємним складником робочого режиму організацій і підприємств. Документальним підтвердженням популярності спорту і його пропагування на державному рівні є поява в середині 1930-х років тютюнових виробів «Студент-спортсмен», «Спорт для оборони», «Спортивний стяг», «Спортивна русалка» [див.: 1, с. 354].

Спортивному способу життя як засобу внутрішньої консолідації і формування міжнародного престижу надавався ідеологічний відтінок. Державна пропаганда спорту мала на меті не лише підготовку для служби у війську фізично загартованого покоління, але й формування суспільства, звиклого до виконання наказів і дисципліни, яка культивувався фізичним вихованням.





Розмірковуючи про двосторонній вплив між суспільним ідеалом героїзму й мілітаризацією свідомості, В. Клемперер зазначав: «У тих місцях «Моєї боротьби» Гітлера, де йдеться про загальні підходи до освіти, фізична культура завжди знаходиться на першому плані... Військова служба для нього – це передусім або переважно фізична витривалість. На другому місці у Гітлера стоїть формування характеру, яке, на його думку, відбувається більшою чи меншою мірою само собою, коли у вихованні переважає фізичне і витісняється духовне. Лише на останньому місці у цій педагогічній програмі, і то неохоче, з підозрою і знуцаннями, визнається розвиток інтелекту й насичення його знаннями. Страх перед мислячою людиною, ненависть до мислення постає все в нових і нових формах. Розповідаючи на мітингах про свій підйом, про свої перші великі успіхи, він вихваляє бійцівські якості своїх офіцерів, з нечисленної групи яких скоро вирости штурмові загони SA, не менше, ніж власний ораторський дар. Завданням цих «коричневих штурмовиків» були напади на політичних опонентів під час зборів і витіснення їх із зали» [1, с. 11–12].

Поряд із бійцем штурмових загонів, ідеалом героїзму в його сумнівному трактуванні, став спершу автогонщик, а згодом – водій танка. Зрощення мілітарних чи парамілітарних формувань і спорту в книзі В. Клемперера підкреслюється їх зовнішньою уніфікацією: «форма, в яку виряджалось нацистське геройство, була запозичена з реквізиту автогонщика: шолом, окуляри-консерви, грубі рукавиці-краги» [1, с. 13]. На мовному ж рівні цей симбіоз позначився на витісненні з ужитку слова «войовничий», яке заступило слово «бійцівський», що, на думку автора, засвідчило девальвацію поняття «героїзм». Але найголовніше, що таке зближення стирало відмінності між спортом як грою, змаганням і розвагою та кривавою справою війни.

Візуальному закріпленню в свідомості суспільства фізичної форми нацистського ідеалу служила стилістика плакату: «Ви завжди бачите один і той самий тип жорстокого, напруженого до межі бійця з прапором, рушницею або мечем, у польовій формі SA чи SS, або й зовсім оголеного; цих плакатних воїнів, що пропагували спорт, війну і сліпе підпорядкування волі фюрера, завжди вирізняли фізична сила, фанатична воля, мускулістичність, суворість і повна відсутність будь-яких слідів думки» [1, с. 135].

За таких умов спортивна лексика все активніше почала вживатися на позначення форм протистояння і досягнень у різних сферах життя. Зокрема, в мовленні Й. Гебельса, який не лише часто запозичував лозунги фюрера, але й відшліфовував їх для подальшого багаторазового використання, В. Клемперер відзначає використання лексики швидкісних видів спорту – бігу, велогонки тощо («Коли розпочнеться фінальний спурт, наше дихання не зіб'ється» [1, с. 356]; переможцем називає того, «хто розірве фінішну стрічку хоч на голову попереду інших» [1, с. 356]); футболу («Переможці в великій футбольній сутичці, залишаючи поле, перебувають абсолютно в іншому настрої, ніж були, коли вступали на нього; і народ буде виглядати зовсім по-різному в залежності від того, завершує він війну, або починає її ... Військове протиборство в цій (першій)





фазі війни жодним чином не могло бути названо боротьбою з невідомим результатом. Ми билися виключно в штрафному майданчику супротивника...» [1, с. 357]; мотоспорту (не можна зізнаватися в слабкості, інакше «тебе візьмуть на буксир» [1, с. 357]); кінного спорту («змагатися на перемогу» [1, с. 357]) тощо. Вимога ж капітулювати – це все одно «... якби капітан команди, що програє, пропонував капітанові команди-переможця зупинити гру на рахунку, скажімо, 9:2. Таку команду, яка пішла б на це, справедливо висміяли і обплювали б. Адже вона вже перемогла, їй треба тільки відстояти свою перемогу» [1, с. 357]).

Нацизм, за спостереженнями В. Клемперера, захоплював усі види спорту, але в мовному плані на нього найбільший вплив справив бокс. Під час Другої світової війни лексика зі сфери боксу стає джерелом багатьох метафор пропаганди. Зокрема, після Сталінградської битви, яка змінила хід подій у війні й спричинила велику кількість жертв з німецького боку, Й. Гебельс так підкреслює непохитність свого війська: «Ми витремо кров з очей, щоб краще бачити, і коли почнеться наступний раунд, ми знову будемо міцно триматися на ногах» [1, с. 358]; «Народу, який до цих пір бив тільки лівою і має намір вже бинтувати праву, щоб безпощадно бити нею в наступному раунді, немає потреби йти на поступки» [1, с. 358]. Пізніше, коли німецькі міста вже піддавалися бомбардуванням англо-американської авіації, пропаганда продовжувала плекати міф про нацистську перемогу, послуговуючись звичною спортивною лексикою: «Боксер, завоювавши титул чемпіона світу, як правило, не стає слабкішим, навіть якщо його противник при цьому перебив йому носа» [1, с. 358]; «... що робить навіть найвишуканіший пан, коли на нього нападають троє простих хуліганів, які б'ють не за правилами, а по морді? Він скидає піджак і засукує рукава» [1, с. 358]. Навіть восени 1944 року, коли до завершення війни залишалися лічені місяці, Й. Гебельс, уподібнюючи розв'язану Німеччиною агресію Божому суду, підкреслює необхідність того, «щоб нація міцно стояла на ногах і ніколи не опинялася на підлозі» [1, с. 392].

У лютому 1945 року, коли вже табір Аушвіц-Біркенау знаходився в руках радянських військ, нацистська влада вирішила відправити в табори смерті і євреїв, які перебували в змішаних шлюбах. В. Клемпереру було наказано рознести повістки про депортацію усім євреєм, які ще залишалися в Дрездені. Але після нічного бомбардування англо-американською авіацією, Віктор і Єва Клемперери, знищивши документи, змогли втекти з міста в зону американської окупації. Після завершення війни вчений із дружиною повернувся в Дрезден. У 1947–1960 роках він викладав в університетах Грайфсвальда, Галле, Берліна. І продовжував вести щоденники, в яких розповідав про своє життя в Німецькій імперії, Веймарській республіці, нацистській Німеччині і Німецькій Демократичній Республіці. У Німеччині вони вперше були надруковані через 35 років по смерті В. Клемперера, в 1995 році, після чого перекладалися іншими мовами. Ймовірною причиною неувagi Заходу до особи і праць В. Клемперера було його проживання в НДР і вступ до комуністичної партії країни. А от цілковите ігнорування його щоденників країнами соціалістичного табору можна





пояснити виключно їх змістом: висновки, які автор зробив про Третій рейх як державу насилля і пропаганди, екстраполюються й на інші тоталітарні режими, зокрема, підкреслюють очевидну подібність «червоних» і «коричневих».

Використання мовою Третього рейху термінології і образності зі спортивної царини було покликане справляти емоційний піднесений вплив, підкреслювати активний характер, цілеспрямованість, рішучість німецького війська й здійснюваних ним дій. Проте, як зауважив В. Клемперер, популяризуючи війну, ці запозичення досягли прямо протилежного результату – «вони позбавили образ війни будь-якої героїки, надавши йому грубості, а зрештою і байдужості, властивої професії ландскнехта...» [1, с. 359], «війна втратила свою трагічну велич» [1, с. 359].

Література

1. Klemperer V. LTI. Notizbuch eines Philologen. Berlin : Aufbau Verlag, 1947. 433 s.





Мороз К. Ю.
студентка 3 курсу
Запорізький національний університет
Наук. кер.: Ніколаєнко В. М., к. філол. н., доцент

ТЕМА ОСТАРБАЙТЕРСТВА В ЧАСИ ДРУГОЇ СВІТОВОЇ ВІЙНИ В РОМАНІ Д. ГНАТКО «ЩОДЕННИК БЕЗНАДІЙНО ПРИРЕЧЕНОЇ»

Тема оstarбайтерства на території Німеччини під час Другої світової війни залишається однією з болючих сторінок в історії нашого народу. Про це писали різні автори. Наприклад, І. Власенко, І. Зозуля («Остарбайтер», 1989), Н. Водін («Вона була з Маріуполя», 2017), Г. Горицька («Остарбайтер», 2021), Д. Гуменна («Хрещатий яр», 1956) та інші. Також цю тему порушувала й Дарина Гнатко в романі «Щоденник безнадійно приреченої».

Актуальність дослідження полягає в необхідності комплексного аналізу зображення становища оstarбайтерів у романі Д. Гнатко «Щоденник безнадійно приреченої», оскільки на сьогодні сам роман і висвітлена в ньому тема є недостатньо вивченими в літературознавстві.

Мета дослідження полягає в осмисленні теми оstarбайтерства в романі Д. Гнатко «Щоденник безнадійно приреченої».

Під час Другої світової війни понад два мільйони українців насильно вивезено до Третього Рейху для виконання примусових робіт. Серед них були жінки й чоловіки, літні люди, молодь і навіть підлітки. Переважна більшість оstarбайтерів працювали на заводах і фабриках у тяжких умовах: без належного харчування, медичної допомоги, під жорстоким наглядом. Ті, хто працював у німецьких сім'ях, мали кращі умови і могли навіть налагодити дружні стосунки із родинами, але це був більше виняток. Після завершення війни доля полонених не покращилася, адже більшість сталінський режим вважав «зрадниками» і «ворогами народу».

Через усі жахи оstarбайтерства проходить і Євгенія Скриль, сильна духом українська дівчина з козацьким корінням, яка в дитинстві пережила Голодомор і репресії радянської влади, а упродовж останніх трьох років Другої світової війни зазнала жорстокості від німецьких нацистів. Женя пройшла далекий шлях від рідного українського села до Польщі, з Польщі до Німеччини і, знову опинившись на польських землях, змогла вижити в жахливих таборах смерті. Її доля стає символом людської стійкості та незламності, відображаючи сильний дух українського народу в протистоянні ворожим режимам.

«З початком війни земля моя рідна знову застогнала під чужинським, ненависним ярмом, бо прийшли вже не росіяни, а інші окупанти – німці» [1, с. 47], – занотує у своєму щоденнику Євгенія Скриль. Її тяжкий шлях розпочався в 1942 році, коли нацисти зайшли до рідного села. Звідти, відриваючи дівчину від найближчих людей, її відправили до табору смерті: «Мене везли від рідного дому. Починався мій важкий шлях до пекла» [1, с. 23]. Ці рядки





записника передають глибину відчаю, який охоплює головну героїню. Антитеза між образами «рідного дому», як символу спокою і затишку, та «пекла», як втілення жаху і безнадії, підкреслює весь жах та безнадію становища Євгенії Скриль.

Атмосфера неволі передається через деталі, які відчуються на рівні запахів і звуків: «Дні початку моєї неволі, які навіть пахли для мене особливо – задушливою смердотю застарілої скотинячої сечі та страху, коли чергову жіночку починало нудити від тисняви чи тої гидоти, яку варили німці і приносили нас годувати. Моя неволя смерділа напівзогнилою соломною та чужими нечистотами, залишалася в пам'яті одноманітним стуканням коліс та тихим плачем моїх сусідок» [1, с. 48]. Запахи застарілої сечі скота, гнилої соломи та чужих нечистот створюють фізичну відразу, а звуки – стукіт коліс і тихий плач сусідок – додають трагізму й безвиході. Детальне зображення викликає в читача майже фізичне відчуття присутності в цьому середовищі, де кожен нюанс нагадує про приниження і страх. Їжа також стає складником крайнього приниження, яке проходять остарбайтери: «...“остарбайтери” – не люди, а свині, які все поїдять, коли будуть голодними» [1, с. 52].

Для в'язнів існування в таборах залишалось одноманітним і безвихідним, однак були й винятки. Євгенії завдяки лікарю Штеккену щастить уникнути жахів табору Равенсбрюк: вона отримує можливість жити у теплі, харчуватися краще та навіть сподіватися, що за таких умов вона точно зможе вижити. Однак кохання лікаря стало для дівчини фатальним: фрау Магда, його дружина, охоплена ревнощами, видає полонянку: «За пів години по тебе прийдуть і відправлять тебе до табору Аушвіц-Біркенау. До табору смерті!» [1, с. 199].

Аушвіц-Біркенау – один з найбільших і найжорстокіших таборів Німеччини, «...справжнє пекло під назвою Освенцим» [1, с. 199]. Першим випробуванням для кожного, хто потрапляв туди, була селекція, тобто медичний огляд, який міг закінчитися «мандрівкою темним димом з труби крематорію» [1, с. 227]. Здійснював відбір працездатних полонених Менгеле, вгодований офіцер від руху руки якого залежали тисячі життів робітників: «Життя моє як людини в ту мить було залежним від рішення цього ситого красеня, і за його примхою я могла або залишитися живою, або померти» [1, с. 218]. Ті, кому «пощастило» пройти селекцію, піддавалися фізичному та персональному знеособленню («нас погнали на таврування. Наче ту худобину, яку господар має позначити, випаливши на її беззахисній плоті свою мітку...») [1, с. 222].

«... Віднині то було моє ім'я, і я вся вміщувалася у ті декілька цифр, наче не було вже на світі, не існувало Жені Скриль, а залишилось тільки це – 55872» [1, с. 222], – запис у щоденнику, що ілюструє жахливу реальність нацистських таборів, де люди перетворювалися на безликі інструменти для виконання наказів. Усі ув'язнені підлягали деіндетифікації: їх обов'язково обстригали, залишаючи лише жалюгідний «їжачок», видавали уніфікований одяг і таврували номерами. Ці принизливі дії є свідченням масової дегуманізації, коли людина переставала бути особистістю, перетворюючись на контрольований і безправний





об'єкт, подібний до худоби. Саме так і ставилися наглядочки до полонених. Норма Варштайн: гарна, молода та неймовірно жорстока жінка, ангел смерті, як її називали у таборі, мала улюблений вид розваг – спускати голодних собак на полонянок лише за те, що ті, наприклад, припізнилися на перекличку, і найстрашнішим було те, що вона отримувала від цього задоволення: «Табором разносився її голосний, наче нелюдський сміх, який лунав і лунав у ті хвилини, коли її зголоднілі пси розшматовували тих нещасних, що помирили у страшних муках» [1, с. 256]. Колега і наступниця Норми Варштайн Ірма Грезе, білявка з витонченими рисами обличчя та пронизливо-блакитними очима, виявляла особливу жорстокість до вагітних: дочекавшись їхніх пологів, «...наказувала зв'язати породіллі ноги, а потім спокійно, з зацікавленістю спостерігала, як жінка помирає в муках, позбавлена можливості народити» [1, с. 282].

Місце смерті або ж Аушвіц-Біркенау був зоною жаху й страждань, «обличчям» нацистської політики. Але навіть у таких темних місцях траплялися світлі люди: «Життя подарувало мені ще одне знайомство з чудовою людиною, і людина та була німцем, зовсім несхожим на своїх співвітчизників, іншим і надзвичайним» [1, с. 259], – саме так головна героїня писала про знайомство з капітаном Фішером, антифашистом, який став для неї рятівником. Завдяки його допомозі Євгенія отримує комфортне помешкання, роботу, яка могла бути лише мрією для бранок Аушвіцу, й зберігає свою вагітність. І навіть після смерті капітан не залишив своїх служниць напризволяще, подбавши, щоб їх не відправили назад на виснажливі роботи.

Пройшовши через жахи нацистських таборів, нелюдської праці та принижень, Жені все-таки вдалося врятуватися: «це місце і є наче уособленням самого суму. Мені й досі важко дихати цим повітрям, хоча минуло вже стільки років» [1, с. 333], – згадуватиме вона через 20 років, стоячи біля стін того самого табору, який приніс їй стільки страждань і ледь не забрав життя.

Отже, тема остарбайтерства, що розкривається через долю героїв роману Дарини Гнатко «Щоденник безнадійно приреченої», є важливим нагадуванням про трагічні сторінки історії українського народу під час Другої світової війни. Авторка майстерно висвітлює важливі аспекти життя остарбайтерів, зокрема дегуманізацію, примусові роботи, жахи концентраційних таборів і знеособлення. Особливий акцент зроблено на контрастах людяності й жорстокості: навіть у найтемніших куточках існували приклади доброти та співчуття, такі як історія капітана Фішера.

Література

1. Гнатко Д. Щоденник безнадійно приреченої. Харків : Книжковий Клуб «Клуб Сімейного Дозвілля», 2023. 336 с.





Нідзельська В. І.
студентка 3 курсу
Запорізький національний університет
Наук. кер.: Ніколаєнко В. М., к. філол. н., доцент

НАРАТИВ ЯК ПРОСТІР ЕТИЧНОГО ВИБОРУ ПЕРСОНАЖІВ У РОМАНІ Н. ЧАЙКОВСЬКОЇ «МОВЧАЗНА ЗГОДА»

Наратив як фундаментальна категорія літературознавства визначає спосіб організації художнього тексту, механізми подання подій і характер взаємодії між автором, оповідачем та читачем. Він охоплює систему оповідних інстанцій, часово-просторову організацію та перспективу розповіді, через які вибудовується художня реальність твору. Наратив забезпечує зв'язність подієвих і психологічних рівнів тексту, задає логіку розгортання сюжету та формує умови для інтерпретації дій персонажів.

О.-М. Гук та І. Бехта зазначають, що: «Наратологія – це напрямок розвитку художнього дискурсу в сучасному мистецтві, особливо в філологічній дисципліні, яке почало формуватися в 60-х роках ХХ століття. В результаті погляду на структурну доктрину з позиції суспільних явищ про природу мистецтва» [1, с. 430]. В її основі лежить прагнення осмислити оповідні механізми як соціально та культурно зумовлені явища, що визначають спосіб конструювання художньої реальності та характер взаємодії між текстом і читачем.

Однією з ключових категорій наратології є образ оповідача, адже саме він забезпечує спосіб подання подій та задає комунікативну модель твору. Дослідження проблеми оповідача посіло центральне місце в працях як зарубіжних наратологів (Ж. Женетта, В. Шмід, М. Баль та ін.), так і українських дослідників (І. Бехта, І. Папуша, О. Ткачук та ін.).

У сучасній наратології виокремлюють два основні види оповідних структур – лінійні та нелінійні, що різняться способом організації художнього часу й подієвості. Лінійна ґрунтується на послідовному, хронологічно впорядкованому викладі подій, тоді як нелінійна передбачає розірваність часових площин, активне використання ретроспекцій, проспекцій і монтажних зсувів. Вибір типу оповідної структури зумовлює не лише композиційну модель твору, а й специфіку сприйняття художньої реальності.

Актуальність нашої розвідки зумовлена зростанням уваги сучасного літературознавства до наративних стратегій художнього відтворення травматичного досвіду. Моделі репрезентації насильства, геноцидних практик і морального вибору в ситуаціях екзистенційної загрози стають об'єктом дослідження, оскільки визначають форми інтерпретації травми, механізми конструювання пам'яті та етичні параметри художнього дискурсу

Метою розвідки є аналіз наративної організації роману Н. Чайковської «Мовчазна згода» з урахуванням типу оповідної структури, фокалізаційних





стратегій та специфіки психологічного плану оповіді, що визначають художню репрезентацію історичної травми й морального вибору.

Події роману Н. Чайковської «Мовчазна згода» відбуваються в окупованому нацистами Києві й зосереджуються довкола лікарні ім. Павлова, яка в умовах війни перетворюється на простір системного терору. Реалізація нацистської політики «чистки нації», спрямованої на фізичне знищення психічно хворих та євреїв, позбавляє медичний заклад його гуманістичного призначення, трансформуючи його в осередок страху, насильства й тотального контролю. Лікарня постає мікромоделлю окупованого суспільства, де крихкість людського життя та нелюдська логіка репресивної системи стають особливо виразними.

У романі Н. Чайковської «Мовчазна згода» домінує лінійний тип нарративної структури, що забезпечує послідовне й хронологічно впорядковане розгортання подій. Така організація оповіді формує чітку логіку сюжетного розвитку та сприяє зосередженню уваги читача на причинно-наслідкових зв'язках між епізодами. Лінійність нарації надає текстові цілісності й структурної прозорості, водночас не зводячи роман до спрощеної схеми викладу, оскільки внутрішня складність твору реалізується не через порушення хронології, а через поглиблення внутрішнього плану оповіді.

Важливою характеристикою лінійної нарації в романі є її психологічна спрямованість. Хронологічно впорядкований перебіг подій поєднується з постійною увагою до внутрішнього світу персонажів, їхніх переживань і способів осмислення власного досвіду. У межах такого нарративу психологічні процеси розгортаються поступово й послідовно, відповідно до логіки сюжетного часу. Це дозволяє авторці зосередитися на динаміці внутрішніх станів героїнь, показуючи їх не ізольовано, а в безперервному зв'язку з подіями, що формують загальну структуру оповіді.

Наративна модель роману Н. Чайковської «Мовчазна згода» визначається гомодієгетичного наратора, який перебуває в екстрадієгетичній ситуації, тобто розказує власну історію, у якій він фігурує як персонаж. Екстрадієгетичний рівень нарації дозволяє авторці вибудувати цілісну картину подій, охоплюючи різні часові та просторові площини без порушення хронологічної послідовності.

Наративну будову роману визначає послідовна розповідь про події, що розгортаються в умовах реалізації геноцидної політики, подана крізь призму життєвого досвіду двох героїнь – медсестер Ольги та Клари. Уже від початку твору окреслюється провідний конфлікт – зіткнення професійного обов'язку, людяності та інстинкту самозбереження в ситуації морального граниччя. Саме цей конфлікт задає логіку нарративного розвитку та визначає психологічну напругу оповіді.

Структуру роману формує насамперед послідовний виклад зовнішніх подій, що розгортаються в межах лінійного сюжетного часу, однак ці події постійно супроводжуються внутрішніми переживаннями, емоційними реакціями та моральними роздумами героїнь. У романі події не лише фіксуються як фактичні дії та вчинки персонажів, а й набувають додаткового смислового





навантаження через внутрішні реакції героїнь, що забезпечує психологічну насиченість оповіді без порушення її сюжетної динаміки.

Зміна фокалізації між Ольгою та Кларою забезпечує поліфонічність художнього світу роману без порушення лінійної часової логіки. Кожна з героїнь репрезентує власний спосіб осмислення реальності, що зумовлено відмінностями життєвого досвіду, характеру й моральних установок. Через чергування їхніх внутрішніх реакцій і оцінок одних і тих самих або типологічно подібних ситуацій авторка розширює інтерпретаційне поле твору та уникає одновимірності зображення подій.

Оповідь, зосереджена на двох героїнях-медсестрах, підкреслює професійний та етичний виміри роману. Лікарняний простір постає не лише як місце виконання службових обов'язків, а як специфічне середовище постійного морального випробування, у якому стикаються страх, безсилля, обов'язок і відповідальність за життя інших.

Простір клініки функціонує як наповнений знаками простір обмеження, контролю та спостереження: замкнені приміщення, заграбовані вікна, строга організація предметів і постійна боротьба за ресурси формують атмосферу пригнічення та покори. Інтер'єр лікарняного простору: меблі, інструменти, шафи з паперами, вузькі коридори, стає важливою частиною наративу, оскільки через детальні описи середовища авторка передає відчуття безвиході та невидимого тиску на персонал. Так, опис маніпуляційної кімнати, поданої з усією предметною конкретністю, набуває функції просторового маркера тотального контролю та відсутності приватності: «Маніпуляційна мала прямокутні форму, високу стелю, сіро-білі стіни й заграбоване вікно. Невеликі столи і кілька стільців стояли праворуч від вікна, ліворуч тулилася кушетка, за нею тягнулася шафа з паперами, а в кутку біля дверей нітвся вішак» [2, с. 17].

Через зорво насичені фрагменти матеріальне середовище втягується у формування психологічної атмосфери роману, а професійна діяльність героїнь – у переживання повсякденної межовості. Саме з цієї перспективи розкривається напруга між особистим і професійним, мовчазною згодою та внутрішнім спротивом.

У цьому структурованому й водночас пригніченому середовищі формується два відмінні способи наративного переживання реальності, репрезентовані Ольгою та Кларою. Простір лікарні не є для них нейтральним тлом – він виступає каталізатором внутрішніх трансформацій, моральних сумнівів і психологічної напруги. Кожна з героїнь по-своєму вибудовує стратегії виживання в цих умовах, зумовлені як професійним досвідом, так і особистими етичними установками.

У критичних обставинах вона також здатна до спонтанних вчинків, зумовлених емоційною напругою й моральним тиском середовища, що засвідчує епізод порятунку хлопчика: «Вона (Клара – В. Н.) не наслідилася запитати, чому дитина втікала від чоловіка у формі, їй здалося, що це не має ніякого значення. Він був самотній, наляканий і по-дитячому безневинний. Здоровий глузд їй





підказував, що десятирічна дитина не скоїла нічого такого, щоб віддавати її на розправу невідомо кому» [2, с. 64]. Імпульсивність Клари проявляється як миттєва етична реакція, що випереджає холодний розрахунок і ґрунтується на співчутті та внутрішньому переконанні.

Ольга, своєю чергою, частіше репрезентує відкрито імпульсивний тип реагування, для якого визначальною є миттєва емоційна реакція на подію. Її дії нерідко випереджають раціональне осмислення, а рішення приймаються під впливом сильних внутрішніх переживань – співчуття, страху, обурення або протесту: «Вона схопилася на ноги. В очах потемніло. Руки тремтіли. Не буде карток – не буде смертей. Не буде доказів того, що той чи інший пацієнт – єврей, а значить, не буде приводу. Вдих, видих...» [2, с. 128].

Відмінність між Кларою та Ольгою полягає не в протиставленні раціональності та спонтанності як сталих характеристик, а у способах і мотивах прийняття рішень. Якщо Клара зазвичай намагається зберігати внутрішній баланс і поводитися обережно, то її імпульсивні пориви проявляються в моменти морального перелому, коли етичний імператив переважає інстинкт самозбереження. Ольга ж частіше керується емоціями, однак і її імпульсивність не є хаотичною – вона ґрунтується на загостреному почутті справедливості та співчутті до інших.

Подвійна фокалізація дозволяє простежити, як у межах однакових історичних обставин формуються різні моделі поведінки, зумовлені індивідуальним досвідом, характером і внутрішніми цінностями героїнь. Через чергування їхніх оповідних перспектив авторка демонструє множинність моральних виборів і складність рішень, що ухвалюються в умовах насильства та страху.

Додатковий аспект наративної організації полягає у тому, що авторка не використовує експліцитних моральних оцінок, надаючи читачеві можливість самостійного інтерпретаційного висновку. Така стратегія відповідає принципу «етичного показування», коли моральні смисли формуються не через декларацію, а через структуру наративу, дію персонажів і комунікативні розриви між сказаним і неказаним.

Отже, наративна модель роману Н. Чайковської «Мовчазна згода» поєднує лінійну організацію подієвого рівня з психологічною насиченістю внутрішнього плану, що забезпечує баланс між документальною точністю зображуваних реалій та етичним виміром переживання історичної травми. Лінійна хронологічність, гомодієгетичний наратор та подвійна фокалізація формують цілісний художній світ, у якому відтворюється специфіка морального вибору в умовах насильства.

Література

1. Гук О.-М., Бехта І. Поняття наративного аналізу і основні підходи. *Молодий вчений*. 2020. № 11 (87). С. 430–435.
2. Чайковська Н. Мовчазна згода. Київ : Нора-Друк, 2024. 310 с.





Нідзельська В. І.
студентка 3 курсу
Запорізький національний університет
Наук. кер.: Ільченко І. І., к. філол. н., доцент

ВЛАСНІ ІМЕНА РОМАНУ А. ЛЕВКОВОЇ «ЗА ПЕРЕКОПОМ Є ЗЕМЛЯ»

Антропоніми становлять один із ключових об'єктів ономастичних студій, оскільки охоплюють систему власних назв людей, що функціонує в межах певної мовної, етнокультурної та соціальної спільноти.

«Антропонім – вид онімів, будь-яка власна назва людини (чи групи людей), в т.ч. ім'я, ім'я по батькові, прізвище, прізвисько, псевдонім, криптонім, кличка, андронім, гінеконім, патронім» [5, с. 40]. У лінгвістиці власні назви розглядаються як складний і багаторівневий компонент лексичної системи, що поєднують мовні, культурні, історичні та соціальні чинники.

У художній літературі антропоніми виконують значно ширший спектр функцій, ніж у реальному житті. Вони стають засобом характеротворення, створення національно-культурного колориту, формування простору художнього світу, вираження соціального статусу та етнічної належності персонажів. Ім'я може набувати символічного навантаження, реалізувати інтертекстуальні зв'язки або виконувати наративну функцію, впливаючи на сприйняття героя та організацію тексту.

Антропонімна система роману А. Левкової «За Перекопом є земля» досі не була предметом спеціального лінгвістичного аналізу. Попри те, що твір привернув увагу літературознавців і вже отримав певний науковий інтерес, дослідження зосереджувалися переважно на художньому осмисленні кримського простору, історичній ретроспекції та питаннях культурної ідентичності. Зокрема, проблематику роману вивчали Д. Бутько [1], А. Калініченко [3], О. Шарагіна [3], аналізуючи його культурно-історичний контекст, внутрішні конфлікти персонажів і механізми конструювання ідентичності. Тому постало питання розглянути з мовознавчої точки зору, а саме проаналізувати специфіку власної назви крізь призму історії.

Імена літературних героїв роману А. Левкової «За Перекопом є земля», різні за походженням, що зумовлене поліетнічністю та багатокультурністю кримського соціуму. Антропоніми відображають споконвічну історичну взаємодію християнської та східної традицій. Відповідно до етимології в романі можна виокремити кілька груп імен за походженням:

1) **грецькі імена:** *Василь* – «царський» [2, с. 45], *Олекса* – «захисник» [2, с. 85], *Олександр* – «мужній оборонець, захисник людей» [2, с. 84], *Кирило* – «пан, володар» [2, с. 67], *Микола* – «переможець народів» [2, с. 77], *Петро* – «скеля, камінь» [2, с. 91], *Катерина* – «чиста» [2, с. 146], *Зоя* – «життя» [2, с. 142], *Олена* – «сонячне світло, смолоскип» [2, с. 169], *Євгенія* – «жін. до Євген – благородна, шляхетна» [2, с. 57], *Алла* – «інша, друга, наступна»





[2, с. 118], *Олександра (Шура)* – «жін. до Олександр – захисниця людей» [2, с. 169], *Анастасія* – «жін. до Анастас – воскресіння» [2, с. 38], *Оксана* – «чужа, чужоземна» [2, с. 167], *Ніна* – «жін. до Нін – ім'я засновника Ассирійської держави, чоловіка Семіраміди, і назви столиці Ассирії» [2, с. 166], *Фросо* – «радість, веселощі», *Майє* – «матінка, годувальниця». Грецькі імена становлять у романі найбільшу групу антропонімів за кількістю. Їх домінування відображає поширення християнської традиції у тогочасному суспільстві та закріплення канонічних особових найменувань у мовній практиці: *А до паркана підійшов сусід, дід Василь, – він пам'ятав букана¹ і даї² маленькими* [4, с. 92]; Поряд з офіційними формами фіксуються й розмовні варіанти, які відтворюють народну традицію називання: *Якби я була така королева, як Зойка Ващучка, – могла б собі дозволити будь-що і нічого б мені за це не зробили* [4, с. 23]; *Цікаве в нас було життя, Шурочко!* – казав дідусь часом бабусі при нас [4, с. 27];

2) *латинські імена*: *Віктор* – «переможець» [2, с. 47], *Роман* – «римський, римлянин» [2, с. 95], *Сергій* – «служитель» [2, с. 98], *Валер'ян* – «сильний, здоровий, міцний» [2, с. 45], *Наталя* – «рідна» [2, с. 164], *Тетяна* – «установлена, призначена» [2, с. 184], *Інна* – «та, що плаває» [2, с. 143], *Валентина* – «жін. до Валентин – сильна, здорова, міцна» [2, с. 44], *Вікторія* – «перемога» [2, с. 125], *Марина* – «морська» [2, с. 157], *Рената* – «відродилася, вдруге народилася» [2, с. 176], *Лілія* – «утворена за назвою квітки лілія» [2, с. 153]: *Та були викладачі, які нас збурювали. Наприклад, Віктор Беспам'ятний* [4, с. 113]; *Я згадувала Олену Василівну та інших учительок, а от образ Інни Іванівни в моїй свідомості збляк, бо це ж вона – винуватиця того, що я приїхала в таку неймовірну холоднечу і в таке дике нерозуміння* [4, с. 42];

3) *слов'янські імена*: *Володимир* – «силою великий» [2, с. 48], *Владислав* – «володіти славою» [2, с. 48], *В'ячеслав* – «більше слави» [2, с. 50], *Борис* – «скороч. від Борислав – захисник слави» [2, с. 43], *Світлана* – «жін. до Світлан – світла» [2, с. 97], *Любов* – «любов» [2, с. 154], *Людмила* – «мила людям» [2, с. 155], *Зоряна* – «жін. до Зорян – зоряний» [2, с. 60]: *Я перелопатила вчителеву бібліотеку, читала з ксерокопій, залитих друкарською фарбою, стенограми Омського процесу проти Мустафи Джемільєва, натрапила на книжку В'ячеслава Чорновола «Лихо з розуму»* [4, с. 48]; *Я говорю вільно, Борис – трохи задумувався над словами, часто спотворював, казав «вось» замість «ось» і «тарно», «губити», взагалі, плутався з «т» і «г», з «и» та «і», й лише зусиллям волі не зіскакував у звичнішу мову* [4, с. 45]. У цій групі також зафіксовані розмовні та зменшено-пестливі варіанти, що відображають народну традицію називання: *Люда* вчилася у знаменитій сімферопольській гімназії Ушинського, якій виповнилося майже 200 років і де викладав колись Менделєєв, а учнями були Айвазовський і Гаспринський [4, с. 125];

¹ Букана', bukana (кр.тат.) – варіант називання бабусі, більш поширений у субетносі ялибойлю (південнобережних кримських татар).

² Даї, dai (кр.тат.) – дядько, мамин брат.





4) **скандинавські імена:** *Ігор* – «охоронець, захисник Інгве (скандинавський бог достатку)» [2, с. 63], *Ольга* – «свята» [2, с. 170]: *Утім, Ігор знав кримськотатарську, тож Аніфе-біта³ змирлася з таким родичем* [4, с. 90]; *Ми стали над озером, де плавали лебеді, і Оля сказала, що в Києві в неї двоюрідним брат із дружиною, вона хоче поїхати до них на три дні і шукає товариство* [4, с. 135];

5) **давньоєврейські імена:** *Назар* – «він присвятив (себе Богові)» [2, с. 81], *Анна* – «милостива, виявляє ласку» [2, с. 128]: *Ми йшли вслід зо Олиним братом Назаром, який зустрів нас із поїзда, – прямували в метро, Назар видав нам по жетону, сказавши, що наступні купимо там, де буде менша черга по них, тобто – на будь-якій іншій станції* [4, с. 137]; *Я побачив Крим – і зрозумів, що досі не жив; зустрів Анну – і осягнув, що це моя доля...* [4, с. 18];

6) **давньогерманські імена:** *Роллан* – «варіант німецького імені Роланд «рідна земля, слава», *Ельвіра* – «весь захист» [2, с. 135]: *Гість був – Роллан Кадиев, учений-фізик, один із провідників національного руху, давній друг сім'ї, котрий, як можна збагнути, не цурався чорного гумору* [4, с. 10]; *Одного вечора вона подзвонила й спитала, чи не хочемо ми з коханим піти на коцерт Ельвіри Сарихаліл* [4, с. 184];

7) **арабські імена:** *Бекір* – «вірний», *Омер* – «довгожитель», *Ленур* – «пожежа, світло», *Халіл* – «вірний друг», *Мустафа* – «обраний, обранець», *Шаміль* – «всеосяжний, увібрав тільки хороше», *Джафар* – «райський струмочок», *Ісмаїл* – «так почує Аллах, Аллах чує», *Муса* – «араб. варіант імені Мойсей – дитина, син» [2, с. 80], *Сабрі* – «терплячий, тихий», *Аліє* – «жін. до Алі – висока, піднесена, могутня», *Айше* – «життєрадісна, процвітаюча, жива», *Сабріє* – «жін. до Сабрі – терпляча, тиха», *Фатма* – «форма імені Фатіма, віднімає дитину від грудей, та, що перестає годувати дитину», *Шефіє* – «милосердна, співчутлива», *Асіє* – «лікуюча, цілюща»: *Баба́шка⁴ – тато Аліє дядя Бекір, – проходячи біля нас, гладив нам маківки – то мою, то Аліє...* [4, с. 13]; *Хлопець ліворуч від неї, Халіл, раз по раз вставав і фотографував усе дійство на великий Сапон* [4, с. 45]; *Місяця через два я шпарила мовою Аліє не гірше за неї саму* [4, с. 8]; *Про все це, звичайно, я довідалась пізніше – від мами Аліє, тьоті Айше, якогось із вечорів, коли, сидючи у них за столом на веранді, загортала фарши у виноградне листя для сарми* [4, с. 9]; *А мама моєї Фатма-дженге⁵, – пригадував Ахтем, – ще дитиною осліпла, зразу по депортації* [4, с. 92].

8) **перські імена:** *Діляра* – «красуня, кохана», *Рустем* – «велетень», *Ділявер* – «почесний посол»: *... за цим стежила бабуся, Діляра-букана⁶, невістка біта, що виросла в сиротинці та все дитинство голодувала, – вона могла*

³ Біта', біта (кр.тат.) – варіант називання бабусі в кримських татар, більш характерний для степових і передгірних регіонів Криму.

⁴ Баба́шка – татусь. Походить від баба, baba (кр.тат.) – батько.

⁵ Дженге', senge (крим.тат.) – дядина дружина (татового або маминого брата) у степових районах Криму.





відмовити собі у всьому, але не в їжі для себе та рідних [4, с. 11]; Батьки та їхні колеги розташовувались на галявині, і дядя **Рустем**, чоловік маминої співробітниці, готував плов [4, с. 17]; Заходиш у літню альтанку – там Ділявер Османов у вбранні хана читає ханську поезію [4, с. 199];

9) **тюркські імена**: *Ахтем* – «переможець, хоробрий, мужній», *Ашик* – «коханець, шанувальник», *Аметхан* – «похвальний», *Рефат* – «високий», *Айдин* – «місячний», *Ремзі* – «таємниця, загадка», *Аніфе* – «варіант арабського імені Ханіфа – чиста, непорочна», *Ельзара* – «золото народу», *Кевсер* – «чиста, бездоганна»: *На чергових зустрічах, а часто й між ними, Ахтем-оджа⁶ розповідав нам про Номана Челебіджихана, Петра Болбочана, заслання Мустафи Джемілева, про Айше Сеїтмуратову... [4, с. 48]; Після другої спроби по дорозі назад дядько, Рефат-емдже⁷, схотів показати небожу Бахчисарай – місто предків [4, с. 79]; У 1968-му році дідусь, син Аніфе-біта⁸, вперше прибув із друзями до Криму [4, с. 8]; Ленур і Ельзара були уявним містком до Аліє, адже вони, як мені здавалося, були з її світу [4, с. 22]; Бабусечка Кевсер-апте⁸, незмінна берегиня й розповсюджувачка кримськотатарських видань, уже чекала на відвідувачів [4, с. 187];*

10) **татарські імена**: *Мавіле* – «варіант арабського імені Мавія, блакитна у значенні кольору води», *Мухтар* – «обраний, вольовий, вільний, незалежний», *Енвер* – «променистий, світло»: *Моїх у Кизилташі теж не пустили, – додала Аліє. – Але, коли приїхали вперше, то стояли біля паркана – Діляра-букана, Ісмаїл-картбаба і Мухтар-даї, і маленька мама – їй було тоді два роки... [4, с. 92]; Ну от хіба що в кримських татар, – погодився Влад, наслуханий від мене і про Шутур Гудур, і про Джамалу, і Енвера Ізмайлова, й мені ставало трохи спокійніше [4, с. 112];*

11) **іспанські імена**: *Реяна* – «варіант імені Рейна, королева, мудра, чиста»: *... а біля фонтану Реяна Кадирова, тримаючи на руках дитину, співає айнені [4, с. 199].*

В антропонімній системі роману простежуються окремі випадки адаптації власних імен, спричинені міжетнічними контактами та необхідністю соціальної інтеграції персонажів. Так, героїня Мавіле, що має ім'я татарського походження, у спілкуванні з представниками іншої етнокультурної групи називає себе Мариною: *Але згадую, що в мамі останнім часом з'явилася приятелька – кримська татарка, тьотя Мавіле, яка, втім, рекомендується Мариною [4, с. 34].* А герой Сабрі, що має ім'я арабського походження, довгий час називав себе російським іменем Сашка: *Але виходила вона не за Сабрі, а за Сашку, – уточнила Аліє. Так, – погодився Халіл, – тоді кьартбабам⁹ називав себе Сашкою [4, с. 89].*

⁶ Оджа, оса (крим.тат.) – учитель.

⁷ Емдже, емсе (крим.тат.) – дядько по батьковій лінії.

⁸ Апте, арте (крим.тат.) – звертання до жінки, старшої за віком від співрозмовника.

⁹ Кьартбаба'м, qartbabam (кр.тат.) – мій дідусь.





Отже, антропоніміка роману А. Левкової «За Перекопом є земля» підтверджує поліетнічний та багатокультурний характер кримського простору. Імена персонажів мають різне походження (грецьке, латинське, слов'янське, тюркське, арабське, перське тощо), що відображає історичні контакти, конфесійні впливи та культурну взаємодію. Великий обсяг грецьких і латинських імен засвідчує усталеність християнської традиції, тоді як присутність тюркських, арабських і татарських імен демонструє автохтонність кримськотатарського населення й збереження національних практик називання.

Крім того, у романі зафіксовано побутування розмовних, зменшено-пестливих і адаптованих форм імен, що демонструє живу мовну практику та соціальну динаміку. Випадки зміни чи пристосування власних найменувань до іншого культурного середовища засвідчують явища культурної інтеграції та особистісного вибору ідентичності.

Література

1. Бутько Д. Конструювання ідентичності в романі «За Перекопом є земля» Анастасії Левкової : Бакалаврська робота. Київ, 2024. 50 с.
2. Власні імена людей. Словник-довідник / упоряд. Л. Скрипник, Н. Дзятківська. 3-тє вид., випр. Київ : Наукова думка. 2005. 334 с.
3. Калініченко А., Шврагіна О. Трагедія депортації кримськотатарського народу в романі «За Перекопом є земля» Анастасії Левкової. *Вчені записки ТНУ імені В. І. Вернадського*. 2024. Т. 35 (74), № 6. С. 179–185.
4. Левкова А. За Перекопом є земля. Київ : Лобораторія, 2025. 392 с.
5. Словник української ономастичної термінології / уклад.: Д. Бучко, Н. Ткачова. Харків : Ранок-НТ, 2012. 256 с.





Нікуліна Я. С.
магістр філології (м. Київ)

ОПРИЯВНЕННЯ ПРОСТОРУ ПАМ'ЯТІ У ТВОРЧОСТІ В. СИМОНЕНКА

Здійснюючи аналіз творчості того чи того діяча в царині літератури, акцентуючи увагу на особливостях ідіостилію, ознаках, що притаманні художній мові, використанні специфічних стилістичних фігур, дослідник щоразу ходить по лезу ножа. Адже перед ним постає вибір, – чи говорити про письменника суто як про представника певної епохи, чи як про людину з внутрішнім «Я», що є формою вираження (виразником) ставлення до світу, подій, ситуацій, з яких складається життя кожного. Говорячи про творчість Василя Симоненка та акцентуючи увагу на оприявненні простору пам'яті, слід перш за все відповісти на ключові питання – *хто є цим носієм / носіями пам'яті? Що є простором пам'яті у творчості В. Симоненка?*

Децю новий погляд та підхід до вивчення пам'яті в межах відносно нового наукового напрямку – студій пам'яті – пропонує у праці «Гетеротопії пам'яті: Теоретико-методологічні проблеми студій пам'яті» Алла Киридон. Новизна полягає в тому, що дослідниця, аналізуючи пам'ять як загальне явище, вводить власні категоріальні поняття – простір пам'яті, маски пам'яті, та, зрештою ландшафт пам'яті, крізь призму яких пропонує читачам по-новому подивитися на таке поняття як пам'ять [1].

Інколи може здаватися, що поняття, які А. Киридон використовує в дослідженні, говорячи про пам'ять, є малозрозумілими для нас, але насправді так тільки здається. Адже чим як не масками пам'яті є спогади людства про ті чи інші події, які ми зберігаємо в пам'яті на різний термін – якісь закарбовуємо на все життя, інші живуть з нами декілька років, місяців, днів, годин та секунд, а деякі зникають так само непомітно, як і виникли. Під поняттям простору пам'яті, на нашу думку, можна розуміти контекст родинної пам'яті, наприклад, рідний дім, садибу, де минули найкращі безтурботні роки дитинства кожного з нас. Дехто до простору пам'яті може зарахувати також і школу та університет, пояснюючи це тим, що ці місця асоціюються з роками молодості, про які в пам'яті зберігаються переважно теплі спогади. Якщо маски та простір пам'яті є, умовно кажучи, поняттями вужчими, адже стосуються внутрішнього та зовнішнього світу людини, з її власними переживаннями, емоціями тощо, то ландшафт пам'яті – це поняття, що має значно ширші межі та належить до категорії «суспільне, громадське», адже під цим поняттям розуміють згрупованість усіх наявних меморіальних місць, до яких можна зарахувати пам'ятні дошки, пам'ятники, садиби-музеї, та «звичайні» музеї, що розташовані в одному місті та зберігають спогади або ж про певну подію чи про окрему особистість.





Аналізуючи творчість В. Симоненка крізь призму сьогодення, помічаємо, що уособленням простору пам'яті є час. Час як загальне філософське поняття, вимір людського життя, історичний час тощо. Зокрема, так простір пам'яті оприявнюється у рядках вірша «Ти знаєш, що ти – людина?»:

Більше тебе не буде.	Сьогодні усе для тебе –
Завтра на цій землі	Озера, гаї, степи.
Інші ходитимуть люди.	І жити спішити треба.
Інші кохатимуть люди –	Кохати спішити треба –
Добрі, ласкаві й злі.	Гляди ж не проспи ![2].

У наведеному фрагменті хронотопний простір пам'яті має дві форми, – минуле, що передано у абстрактному збірному образі «завтра», та сьогодення. Що складається наче намисто, з різних подій, можливостей, – милуватися красою гаїв, степів, храмів, не відкладаючи життя на потім. Є час любити та жити поруч з тими, кого любиш, вдихати життя на повні груди.

Оприявлення простору пам'яті простежується також і в поезії В. Симоненка «Салюти миру»:

І живуть у пам'яті народу	Ті, що не вернулися з походів
Його вірні дочки і сини,	Грізної, великої війни.[3].

Варто зазначити, що спільною рисою, яка об'єднує вірші В.Симоненка «Ти знаєш, що ти – людина?» та «Салюти миру», є наявність спільного носія пам'яті – людини, особистості.

Отже, коли ми аналізуємо творчість Василя Симоненка, звертаючи увагу на оприявлення простору пам'яті, перш за все слід чітко усвідомлювати, що може належати до нього загалом, якого значення набуває простір пам'яті в контексті творчості автора, хто або що є носієм родинної, історичної, суспільної пам'яті.

Література

1. Киридон А. Гетеротопії пам'яті: Теоретико-методологічні проблеми студій пам'яті. Київ : Ніка -Центр, 2016. 320 с.
2. Салюти миру. Василь Симоненко. URL: <https://vasylsymonenko.org/poeziya/salyuty-myru/> (дата звернення 07. 02. 2026).
3. Тарнашинська Л. Українське шістдесятництво: профілі на тлі покоління (історико-літературний та поетикальний аспекти) : монографія. Київ : Смолоскип, 2010. 632 с.
4. Ти знаєш, що ти – людина. Василь Симоненко. URL: <https://www.ukrlib.com.ua/books/printit.php?tid=259> (дата звернення 07. 02. 2026).





Овсяницька Г. В.

аспірантка

Запорізький національний університет

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

**ТЕМА МЕЖОВОСТІ Й ПАМ'ЯТІ У ВІРШІ С. МАРТИНЮКА
«МІЖ ЖИТИ Й ВМИРАТИ Є ДЕЩО ВАЖЛИВЕ – СЛОВА...»
(ЗІ ЗБІРКИ «ПОЛІТИКА ПАМ'ЯТІ»)**

Вступ. Одна з особливостей української літератури періоду російсько-української війни, зокрема поезії, полягає в тому, що вона продовжує засвідчувати стрімкий і надзвичайно сильний, у плані україноцентричного духовного становлення, поворот до теми національної пам'яті як одного зі стрижневих проявів національної свідомості як форми гідності.

Вимір пам'яті, оприявнений у художньому творі, є тією площиною, що сполучає в собі різні культурні простори, ідеї, знання, досвіди, значення та свідчення, до того ж, і сама «література являє собою лімінальне явище, найважливішим завданням якого є створення нової реальності, нового космосу» [цит. за: 6, с. 177], або ж «неповторності», за словами Л. Костенко, який допоміг би реципієнтові осягнути духовний простір національного буття та власної екзистенційної присутності в ньому.

Говорячи про обшир індивідуальної, національної та культурної пам'яті, не зайвим буде вказати на межовий (лімінальний, пороговий, перехідний, транзитний тощо) характер самого поняття, адже національне, як буттєво-екзистенційне, історичне та соціокультурне, є невід'ємною складовою особистого, особистісного та індивідуального досвіду письменника як того, хто засвідчує та задокументовує екзистенційно-духовний досвід своєї нації у контексті державотворення, попри війну на винищення, того, хто допомагає не просто вистояти у геноцидній війні, розпочатій росією, але й зберегти українську мовну, ціннісну й національно-духовну самобутність.

Актуальність. Особливої уваги заслуговує поезія, написана військовими як тими, хто і збройно, і культурно, і ціннісно, а тому – духовно дотичний до захисту державної суверенності України, адже, на думку С. Дюрінга [3], література є двійником націоналізму: «націоналізм може підтримувати зв'язок зі свободою, дозволяючи нам чинити опір культурному та економічному імперіалізму» [3, с. 565–566], бо «що ж як не культура захищає від» його «культурного, економічного і військового вторгнення?» [3, с. 566].

Одним із таких авторів-військових є С. Мартинюк, знаний також як вокаліст та автор пісенних текстів гурту «Фіолет». У 2025 р. у «Видавництві Старого Лева» вийшла книга його поезій «Політика пам'яті», концепція та назва якої, на нашу думку, є такими, що дають відповідь на запитання про місію сучасної української воєнної літератури як форми національно-культурної пам'яті.





У нашій розвідці ми зосередимо увагу на аналізові одного з віршів автора зі згаданої збірки. Цей твір має назву «Між жити й вмирати є дещо важливе – слова» [7, с. 24]. На нашу думку, висвітлення теми пам'яті та межовості в цьому вірші заслуговує на увагу бодай тим, що автор не просто задає медитативну тональність твору як розважання над сутністю слів, мови як «оселі буття» [1], за Г. Гайдеггером, але насамперед – засвідчує її пам'яттєтворчу сутність, а тому – її перехідний (межовий, лімінальний, трансгресивний, інтенсивний, трансцендентний тощо)¹⁰ характер як здатність долати граничність та обмеженість часу й простору, створювати щось на зразок мовно-духовного континууму, відтворюватися на нових онтологічних рівнях у бутті народу, зберігаючи досвід культури, яка вивершувала себе у вирі визвольної боротьби за державність, соборність і самостійність.

Огляд літератури. До висвітлення теми пам'яті в літературі, окреслюючи разом більшою чи меншою мірою тему межовості, зверталися В. Агеєва, А. Ассман, Н. Горбач, О. Довгополова, Н. Кривда, П. Вербицька, та ін., а тему межовості/лімінальності в літературі, психології, культурі висвітлювали Й. Борнемарк, Ж. Бортнік, А. ван Геннеп [17], С. Дейнека, К. Лисова [6], Є. Кучеренко, В. Тернер [19], Б. Томассен [18], І. Яковенко та ін..

Літературна творчість С. Мартинюка ще не була в полі зору літературознавців, тому вбачаємо неабияку перспективу у зверненні до його поезій як до матеріалу для досліджень.

Мета розвідки – проаналізувати особливості проявлення теми пам'яті та межовості у вірші С. Мартинюка «Між жити й вмирати є дещо важливе – слова».

Методологія розвідки містить у собі основні методи та прийоми студій межовості, травми й пам'яті з використанням екзистенційного підходу. Допоміжними методами є герменевтичний, міфопоетичний, інтертекстуальний.

Виклад основного матеріалу. Для сучасної поезії, написаної військовими, є характерним звернення до власного пережитого досвіду. Смиислове ядро таких творів часто викристалізовується тяжінням авторів до художнього висвітлення власного воєнного досвіду (часто – болісного і травматичного) як поетикальної стратегії, характерної для сучасної поезії війни. Саме вона, на думку Т. Гребенюк [2] та М. Шимчишин [13], визначає особливість ідейно-естетичної спрямованості такого типу творчості у руслі метамодерністської «нової щирості» (визначення і концепція – Т. Вермулена та Р. ван дер Аккера) [20]. Така література вирізняється екзистенційним характером межового світовідчуття та світосприйняття [див.: 5; 8], про що також говорить Я. Черногуз у своєму есеї, вибудовуючи концепцію «неоекзистенціалізму» у сучасній українській літературі війни [12].

Екзистенційна поезія, що спирається на особистий досвід автора, блокує свободу читача в можливостях її інтерпретації. Як зазначив А. Ткаченко, «у

¹⁰ У роботах теоретиків лімінальності (А. ван Геннепа [17], В. Тернера [19], В. Томассена [18] та ін.) [див.: 18] ці поняття окреслюються як такі, що не є синонімічними, але належать до одного смислового кластера та характеризують феномен межовості з різних кутів зору.





творах не таких лаконічних й афористичних, де зростає кількість внутрішньотекстових зв'язків, у тому числі й певних логічних пояснень, відповідно зменшується число вільних «валентностей» чи «зародків» для синтезу нових *контекстуальних* [тут і далі – курсив А. Ткаченка – Г. О.] та *інтертекстуальних* значень і видобування додаткових *ідей*. У процесі самостійного функціонування такі твори більше, ніж *імперсонально-фольклорні*, зберігають на собі печать *індивідуальності автора*, і, отже, обмежують читацьку та інтерпретаційну «сваволю» [9, с. 153].

Для аналізованого вірша С. Мартинюка притаманна інтертекстуальність, адже перші рядки вірша можна вважати алюзією на біблійний старозавітний прототекст, що опосередковано відкликають читача до слів пророка Екклезіяста: *«Для всього свій час, і година своя кожній справі під небом: час родитись і час помирати, час садити і час виривати посаджене, час вбивати і час лікувати, час руйнувати і час будувати, час плакати й час реготати, час ридати і час танцювати, час розкидати каміння і час каміння громадити, час обіймати і час ухилитись обіймів, час шукати і час розгубити, час збирати і час розкидати, час дерти і час зашивати, час мовчати і час говорити, час кохати і час ненавидіти, час війни і час миру!»* [Екклезіяст, 3, 1–8, І. Огієнка].

У першому п'ятистихові (пентині) вірша С. Мартинюка, маємо такі слова: *«Між жити й вмирати є децю важливе: слова. / Промовлені й ні, нерозчуті і кинуті з лиха, / Правдиві, червиві і прикрі, як град у жнива, / То затхлі, то ніжні, як скошена зранку трава, // То вперті, як кулі сліпі й березнева крига»* [7, с. 24]. У цих рядках можемо зауважити, що автор розгортає емоційну тональність вірша, художньо оприявнюючи тему межовості через символічну образосферу «антиномій» (античне поняття [10, с. 24], в аналізі якого спираємося на обґрунтування К. Ясперса [15]) життя і смерті, голосу і тиші, правди і брехні, лагідності та нечулості, впертості та податливості. Разом із тим, образно-символічне оприявлення цих антиномій зосереджується навколо центрального образу слова (у творі – слів), позаяк цей слуховий образ у цьому вірші набуває характеру біблійного мегаобразу, адже зосереджує в собі онтологічно-екзистенційну, духовно-культурну символіку. Інакше, образ слова в цьому вірші є таким, що мислиться автором як вісь буття, осередок національної та людської екзистенції, культури та духовності. Порівняймо хоча би зі словами з Євангелії від св. Івана: *«Споконвіку було Слово, а Слово в Бога було, і Бог було Слово. Воно в Бога було споконвіку. Усе через Нього повстало, і ніщо, що повстало, не повстало без Нього. І життя було в Нім, а життя було Світлом людей. А Світло у темряві світить, і темрява не обгорнула його»* [Івана, 1, 1–5, І Огієнка].

Образосфера слів у цій строфі С. Мартинюка постає також як простір, що поєднує в собі символіку межовості та життя як безперервної часопросторової плинності, крихкості й мінливості, непостійності всього суцього, його здатності до трансформацій і коливань. Цей поетикальний авторський задум (інтенція) розкривається в наступній октаві: *«Твоїми молитвами потяги вчасно вертають*





у порт, / Із вирію тягнуть додому ключем літаки заблукалі, / Сумні капітани виводять фрегати з ворожих вод / І шкрябає гільзою вірш непоет на броньованій сталі, / Аби він звучав, наче богом прочитаний вголос / Між грізних видінь й спересердя розписаних стін. / Твоїми молитвами, наш, в позолоті старій, мегаполіс / Стоїть в людогуці мільйонній. Зі мною. Один на один». [7, с. 24].
Можемо зауважити строкату образно-символічну наповненість цієї строфи. Зокрема, маємо сукупність макрообразів, що за смислами пов'язані із символосферою центрального образу слова (як мегаобразу). Наприклад, образи «потягів», «літаків» і «фрегатів» можуть вказувати на просторові та часові значення руху, зокрема, того, що пов'язаний із поверненням до рідного простору із ворожого та чужого, і такий рух сам собою передбачає перехідність через певну граничну або порогову точку. У цих рядках, за допомогою образів-символів руху, автор репрезентує не просто значення плинності простору і часу, але насамперед наділяє окреслену образосферу руху конотаціями межовості як подолання певної точки, як розрив із попередньою стацією, внаслідок зробленого вибору (у вірші йдеться про відмежування від чужого простору й повернення до рідного, і водночас символіка такого руху мислиться як символіка повернення до себе, до своїх національно-духовних первнів).

Окремої уваги заслуговує образ митця як «непоета», що «шкрябає гільзою вірш» «на броньованій сталі». У цих рядках звертає на себе увагу перехідність згаданого героя з одного стану в інший – зі стану поета у стан воїна. Тобто, поет у цих рядках мислиться як «неминуче неоднозначна» «лімінальна персона», яка знаходиться між чітко визначеними культурними позиціями [19 с. 95]. Окрім того, А. ван Геннеп пов'язує лімінальність із екзистенційною категорією вибору, адже така ситуація неминуче передбачає перехід на інший рівень: «люди роблять вибір і впливають на соціальні ситуації в будь-якому суспільстві» [17; цит. за: 18, с. 11].

Однак, переломні часи війни можуть зумовлювати також інший аспект межовості, а саме – «застрягання» [цит. за: 18, с. 22–23] поета як військового у стані «перманентної лімінальності» [цит. за: 18, с. 22–23] у просторі війни, у її, за Е. Юнгером, «внутрішньому переживанні» [14], яке зумовлює екзистенційний вимір травматичної пам'яті як своєрідне «зависання» в окремій точці минулого, яке продовжує завдавати болю і впливати на сьогоденне світовідчуття, світосприйняття, самосприйняття ліричного героя.

Автор вказує на те, що в часи війни покликання поета, що зі зброєю в руках перетворюється на звичайного солдата-громадянина – це насамперед покликання збройного захисту суверенітету своєї держави. Але попри те, що поет є людиною, яка, через притаманну їй вразливість, відчуває на собі спустошувальний вплив війни (адже, за словами О. Забужко, «війна збіднює чуттєвість» [11]), його слово не перестає нести пророчу місію як місію державного та культурного захисту, адже слово, як носій культурної інформації, так само здатне окреслювати духовні кордони й бути інструментом не просто інформаційного впливу і спротиву, але передовсім – сакральним центром





«істинного», за М. Гайдегером, людського «буття» [16], осередком її присутності в національно-духовному континуумі: *«І шкрябає гільзою віри непоет на броньованій сталі, / Аби він звучав, наче богом прочитаний вголос // Між грізних видінь й спересердя розписаних стін»* [7, с. 24].

Окрім того, авторський неологізм «непоет» може вказувати також на те, що перехід героя на інший рівень відбувся без ініціації, тому цей образ можна тлумачити і як образ людини, що належить водночас обом просторам – простору творчості (як життя), і простору війни (як смерті).

Також, говорячи про образ поета як про проєкцію авторської постаті, то варто, на нашу думку, розмежовувати такі два аспекти: поет у творі постає як ліричний герой, і поет водночас мислиться як фігура автора. Тому сама собою напрашується думка про лімінальні (перехідні) характеристики такої проєкції як «реальна особа —ліричний герой». Тут нам йдеться про той момент, коли образ реальної людини «обростає» символічним значеннями, і цей перехід до сфери символічного можна окреслити як трансцендентний.

У цьому випадку можна згадати про сковородинську модель світу, або радше – типологію просторів буття, таких як «мікросвіт», «макросвіт», «світ символів». Поет у творі С. Мартинюка – це той, хто є суб'єктом макросвіту (як воїн, громадянин своєї держави), мікросвіту (як людина, яка, за М. Гайдегером, прагне «справжнього існування» [16]), але разом із тим, поет – це той, хто присутній паралельно у світі символів, засвідчуючи свою трансцендентність через слово як простір межі та простір переходу. Простір символів у сковородинській моделі світу є насамперед простором слова (книги, Біблії), а тому – духовних цінностей. Також, говорячи про перехідність, згадаємо ще раз про те, що А. ван Геннеп акцентував межовий характер феноменології людських виборів (прикметно, що задовго до екзистенціалістів), адже вибір зумовлює перехідність людини з одного стану в інший [17; цит. за: 18 с. 11].

Із образом поета у вірші С. Мартинюка тісно пов'язаний образ слова: його символіка у творі окреслюється передовсім як вісь, осердя духовного всесвіту митця (як воїна) і Деміурга як Вседержителя. Як його варіанти, у рядках твору постають образи молитви і Бога, через які автор окреслює екзистенційні інтенції надії, віри та любові, попри почуття розгубленості, самотності, осібності ліричного героя, що читаємо в наступних рядках: *«Твоїми молитвами, наш, в позолоті старій, мегаполіс / Стоїть в людодуші мільйонній. Зі мною. Один на один»* [7, с. 24.]. В останніх рядках автор також акцентує екзистенціал самотності як точку перебування у стані межовості. Зокрема, останні слова цих рядків передають інтенсивність переживання почуття відокремленості, самотності й разом із тим – спільності як присутності в одній і тій самій часопросторовій точці буття, і характер цієї присутності передається через парадигматичне відношення «Я–Ти». На думку Б. Томассена, інтенсивність (шкала) є також категорією лімінальності [18, с. 17]. У вірші ця інтенсивність переживання, емоційна напруга передається засобами поетичного синтаксису, таким як асиндетон (безсполучниковість).





Прикметним є те, що просторовий образ «старого мегаполіса в позолоті» є авторською парафразою золотоверхого Києва, топос якого мислиться у творі і як сакральний простір для ліричного героя, і як проєкція його історичної та національно-духовної належності до своєї національної спільноти, що підкреслюється, з одного боку, синекдохічним образом «людогоуці мільйонної», а з іншого – онтологічним образом особистісної екзистенційної самотності, яка, парадоксальним чином, передбачає єдність із колективом, де кожен суб'єкт є так само перманентно самотнім та вразливим.

Завершується вірш пентиною (п'ятистихом), де автор вдається до поєднання синтаксичних фігур анафори та кільця (маємо у першій та в останній пентинах єдинопочаток – «Між жити й вмирати є децю важливе: слова»), смислова та символічна роль яких, з одного боку, вказує на символіку кола, повторення того, що вже відбувалося, на нових буттєвих витках, а з іншого – символічно відсилає читача до простору пам'яті та його образосфери, що представлена через мережу відповідних мікрообразів та художніх деталей: «Між жити й вмирати є децю важливе: слова. / В нотатках таємних і поглядах надбарикадних, / Колючі, як дрiт, і солодкі, як перші дитячі дива, / То щирі, то п'яні, як в травні моя голова, / То тихі – слова, що промовив востаннє» [7, с. 24].

Останній рядок натякає на граничність, яка розгортається у просторі часу та проєктується у простір внутрішніх переживань ліричного героя, пов'язаних із екзистенційним відчуттям конечності моменту, його граничної, лімінальної, порогової точки, яка може натякати на перехід на інший рівень, зокрема, на рівень трансцендентний через подолання пороговості смерті.

Прикметним є й те, що автор вдається до таких мікрообразів-символів, що належать простору національної пам'яті, як «нотатки таємні» та «погляди надбарикадні», що, з обережністю зазначимо, може бути асоціативною ремінісценцією до таких історичних подій як репресії советської влади проти української інтелігенції або ж до подій Революції Гідності, що водночас поєднують у собі антиномічні складові колективної травми та національної гідності, що проявляються у континуумі пам'яті як духовної та національно-політичної структури. Саме така пам'ять, оформлена у структуру, передбачає духовно-культурний та збройний спротив зовнішній та «внутрішній окупації» (концепція В. Іванишина) [цит. за: 4].

Образи слів у візіях автора в останніх рядках містять у собі конотації прихованого і явного, болісного і радісного, уярмленого і вільного. Останній рядок вказує на образосферу прощання й смерті, як переходу на інший рівень, в інший вимір, що, своєю чергою, також вказує на мотив пам'яті, яка є символічним продовженням життя, присутності, тривання. Інакше, слова, як атрибут культури та духовності, здатні символічно подолати смерть і повернутися до тієї самої стації, але вже на іншому рівні, на рівні «післямежовому» або «постлімінальному» [17].

Можна помітити, що поміж антиноміями життя і смерті слово постає як акт свободи і вибору ліричного героя, його присутності як форми екзистенції,





його подолання пороговості, адже індивід є основним суб'єктом межовості, який переживає іманентно усі перипетії сам у собі, попри те, що проживає його невідривно від цілого суспільства [див.: 18, с. 11–12].

Сам вірш написаний п'ятистопним амфібрахієм, силабо-тонічною системою віршування. Строфіка твору складається із трьох простих строф – пентини, октави і знову пентини, тому, на нашу думку, можна говорити про своєрідне строфічне обрамлення твору. У «дворимових пентинах» [9, с. 386] цього твору переважає таке «поєднання співзвуч» [9, с. 386] як АВААВ, тим часом як для наступного октостиха (октави) є характерним перехресний тип римування. У творі переважають чоловіча та жіноча різновиди рим.

Структура, у цьому випадку, несе смислове навантаження, яке можна окреслити як протидію тому хаосу, із яким пов'язана екзистенційна межа війни. Якщо говорити про синкретизм змісту і форми твору, то символічно структуру вірша С. Мартинюка можна вважати своєрідною спробою порозумітися з «межею», впорядкувати хаотичну воєнну реальність, нехай навіть ця спроба – умовна, бо появляється через творчість як намагання створити новий художній світ, на мікрорівнях якого відчитується авторська інтенція наповнити значеннями порожнечу поміж життям і смертю, інакше, послуговуючись словником Ж.-П. Сартра, наповнити життєствердним «буттям» простір «ніщо». Зокрема, вальсова ритміка амфібрахія може створювати образ танцю, його нерівного руху, асоціативно натякаючи на межовий образ *danse macabre* (танцю смерті), або, за М. Гайдеггером, «буття-до-смерті» [16], що іманентно містить у собі значення перехідності як наближення до смерті, яка, за К. Ясперсом, пов'язується з «абсолютною межею» [15].

Висновки. Отже, література, як простір пам'яті та межовості, акумулює в собі досвід національної духовності, пам'яті та культури. Особливості проявлення теми пам'яті та межовості у вірші С. Мартинюка «Між жити й вмирати є дещо важливе – слова...» має ряд особливостей.

Насамперед ідеться про представлення тематичного кола війни, що загалом є характерними для творчості військових. До цього ж кола належать теми пам'яті та межової екзистенції поміж антиноміями життя і смерті. Межовим образом, що сполучає в собі ці антиномії, і разом із тим – забезпечує онтологічну перехідність, тяглість, безперервність національного буття, національної культури та індивідуальної екзистенції національного суб'єкта, є образ слова, який обростає в рядках С. Мартинюка конотаціями екзистенційного, буттєвого, сакрального, як такого, що долає межу смерті, відбуваючись у просторі пам'яті.

Інакше, у вірші С. Мартинюка, як і в Т. Шевченка, сакральний образ слова є межею, що стоїть на сторожі національної духовно-культурної суверенності держави, гідності національної спільноти та її національної пам'яті, формуючи вертикаль її онтологічно-екзистенційного та культурно-політичного інституту, її вісь, її національний та духовний континуум.





Література

1. Гайдеггер М. Дорогою до мови. з нім. В. Кам'янець. Львів : Літопис, 2007. 232 с.
2. Гребенюк Т. Спільний біль, війна й ідентичність: національна специфіка українського літературного Метамодернізму. *Сучасні літературознавчі студії*. 2023. Вип. 20. С. 30–58.
3. Дюрінг С. Література – двійник націоналізму? *Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст.* За ред. М. Зубрицької. Львів : Літопис, 1996. С. 565–567.
4. Іванишин П. Ідеологія і держава: націософська інтерпретація. Тернопіль : Крила, 2022. 534 с.
5. Курилова Ю. Збірки поезії Я. Черногуз «Як вигинається воєнне коло» і «[dasein: оборона присутності]»: війна як внутрішня перспектива і *modus vivendi*. *XIV Internationale virtuelle Konferenz der Ukrainistik. Dialog der Sprachen – Dialog der Kulturen. Die Ukraine aus globaler Sicht. Діалог мов – діалог культур. Україна і світ. XIV Міжнародна наукова інтернет-конференція з україністики. München. 02–05 November 2023.* 2024. С. 106–115.
6. Лисова К. Теоретичне підґрунтя вивчення лімінальності в сучасному англomовному поетичному дискурсі. *Вчені записки ТНУ імені В. Вернадського. Серія: Філологія. Журналістика*. Т. 32(71). № 4. Ч. 1. 2021. С. 173–180.
7. Мартинюк С. (Колос). Політика пам'яті. Львів : Видавництво Старого Лева, 2025. 168 с.
8. Овсяницька Г. «Ми навчилися жити у мирі з війною»: екзистенційні мотиви в поезії Ярини Черногуз. *Studia Ukrainica Posnaniensia*. 2025. Т. 13, № 2. С. 151–165.
9. Ткаченко А. Мистецтво слова: вступ до літературознавства. Підручник для студентів гуманітарних спеціальностей. 2-ге вид., випр. і доповн. Київ : ВПЦ «Київський університет», 2003. 448 с.
10. Філософський енциклопедичний словник / НАН України, Інститут філософії імені Г. Сковороди; редкол.: В. Шинкарук (голова) та ін.. Київ : Абрис, 2002. VI, 742 с.
11. «Це була і моя персональна деколонізація» Оксана Забужко. Спецпроект / *hromadske/ hromadske. Ютуб*. Дата публікації: 25 серпня 2025. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=-BZluFLdAXc> (дата звернення: 07.02.2026).
12. Черногуз Я. Філософія «післяжиття». Ярина Черногуз про неоекзистенціалізм в українській літературі. *Читомо*. URL: <https://chytomo.com/filosofii-pisliazyttia-iaryna-chornohuz-pro-neoekzistentsializm-v-ukrainskij-literaturi/> (дата звернення: 07.02.2026).
13. Шимчишин М. Російсько-українська війна і структура відчуття Метамодернізму. *Сучасні літературознавчі студії*. 2022. Вип. 19. С. 57–62.





14. Юнгер Е. Війна як внутрішнє переживання. Київ : Стилет і стилос, 2022. 136 с.
15. Ясперс К. Психологія світоглядів. З нім. О. Кислюк, Р. Осадчук. Київ : Юніверс, 2009. 464 с.
16. Heidegger M. Being and Time. Translated by John Macquarrie and Edward Robinson. Oxford–Cambridge. Blackwell Publisher Ltd. 1962. 589 pp.
17. Genep A., van. The Rites of Passage. Chicago : The University of Chicago Press, 1960. 198 pp.
18. Thomassen B. The Uses and Meanings of Liminality. *International Political Anthropology*. 2009. Vol. 2. Iss. 1. PP. 5–27.
19. Turner V. The Ritual Process. Structure and Anti-Structure. Ithaca, New York : Cornell University Press, 1977. 213 pp.
20. Vermeulen T., Akker R., van der. Notes on Metamodernism. *Journal of Aesthetics and Culture*. 2010. Vol. 2. PP. 1–14.





Пайдаркіна Т. П.
студентка 2 курсу
Запорізький національний університет
Наук. кер.: Ніколаєнко В. М., к. філол. н., доцент

ТОПОС МІСТ У РОМАНІ Є. КУЖАВСЬКОЇ «ЗЕРОВ. ПОХОВАЛЬНИЙ ПРОМОВЕЦЬ»

У літературі топос як просторовий образ є ключовим елементом для відтворення історичного контексту, соціальної атмосфери та психологічного стану персонажів. Він не лише організовує наратив, але й дозволяє читачеві глибше зрозуміти людський досвід у конкретному часово-просторовому контексті, поєднуючи зовнішнє з внутрішнім.

Топос у літературознавстві ми трактуємо як повторювані локуси й будь-які інші тематичні елементи. «Локус – це образ довкілля, що має велике символічне навантаження, бо служить не лише місцем чи тлом дії, а й засобом вираження певної духовної проблематики, вибудовуючи феноменологічний простір, де людина і ландшафт утворюють єдність» [1, с. 143].

Тож метою дослідження є визначення і аналіз топосу міст у романі Є. Кужавської «Зеров. Поховальний промовець». Це передбачає розкриття ролі просторових образів у відображенні політичних трансформацій, культурного занепаду та особистих трагедій персонажів, а також їхню роль у формуванні багатопланового хронотопу роману.

Актуальність аналізу топосу міст у романі Є. Кужавської зумовлена зростанням інтересу до періоду Розстріляного Відродження після повномасштабного вторгнення Росії в Україну, адже механізми знищення інтелігенції й культури, описані в романі, виявилися трагічно співзвучними із сьогоденням. Вивчення топосу міст допомагає спростовувати міфи, показуючи Київ, Харків і Соловки як реальні місця трагедії та опору.

У романі Є. Кужавської «Зеров. Поховальний промовець» Київ виступає не лише як фон для подій, а як динамічний елемент, що відображає епоху Української революції 1917–1921 років та наступні сталінські репресії. Цей топос зображений як багатогранний простір перехрестя містичного й реального, який одночасно є витонченим містом культури, кохання, інтелектуальності та ареною національної травми, крові, революційного хаосу, страйків і смерті.

На початку твору, у 1917–1918 роках, Київ сповнений ароматом бузку, кави та троянд, що символізує короткий період культурного піднесення після падіння імперії: «Київ дихав мудрістю і весною водночас. Зеленіли дерева, синів Дніпро. Прості кольори, без йорзання напівтонів. Блакитне небо цілувало золоті куполи» [2, с. 15].

19 березня 1918 року – дата, що фіксує зміну природи Києва. З часу похорону героїв Крут його топос набуває ознак простору «моторошного сусідства» між живими та мертвими, між колишньою красою міста і його





теперішньою спотвореністю. Столиця перетворюється з міста вишуканого в місто сіре і неохайне: «У брудному Києві, який тхнув страйками робітників на «Арсеналі», сотнями чобіт червоної солдатні, кров'ю і смертю, мітингами на площах, не було місця цвітінню каштанів» [2, с. 7]. Колись закоханий у аромат бузку і цвіт каштанів, у десятки маленьких кав'ярень і якісні костюми перехожих, М. Зеров опиняється в тому ж самому просторі, який раптово наповнився запахом крові й багнюки. Труни на возі стають не просто об'єктом жалю, а фізичним втіленням смерті, що вторглася в повсякденне життя міста. Бібіковський бульвар, ще недавно елегантний променад, перетворюється на похоронну артерію. У березні 1918-го, після кривавого двотижневого терору загонів Муравйова й укладення Брест-Литовського миру, Київ опиняється під німецькою окупацією. Місто, яке щойно пережило артилерійські обстріли й масові розстріли, тепер змушене ховати своїх юних захисників. Київ перестає бути місцем культури й кохання й стає ареною національної травми, де навіть повітря просякнуте передчуттям подальших катастроф: «Київ мовчки спостерігав за нею (Солею), ніби насміхався. Таким холодним він не був, коли вона вперше оглядала його вулиці з високого сидіння фаєтону» [2, с. 14].

Містичність топосу Києва посилює відтворення епохи, роблячи її багатозначною. Київ – «Перехрестя», де переплітаються реальність і магія, а вулиці міста стають місцями зустрічей з «Перехресниками». У романі перехрестя постає багатозначним символом фатальної невідворотності. Це місце, де долі перетинаються, але ні час, ні конкретна точка на карті міста не відомі навіть магічним істотам. Топос перехрестя прочитується дихотомічно: з одного боку, саме тут трапляються доленосні зустрічі з непересічними людьми, які здатні змінити хід історії чи врятувати життя (перехрестя Києва приводять Солю до таємничої «ложі» Г. Нарбута, знайомлять з М. Зеровим та П. Тичиною); з іншого – це простір невідворотного вибору, часто трагічного, коли кожне рішення стає остаточним і не підлягає перегляду. Таким чином, перехрестя одночасно притягує і лякає, втілюючи амбівалентність самої епохи.

Київ 1920-х у романі постає радше як тихе, майже провінційне місто. В той же час середина десятиліття позначена потужним творчим і громадським піднесенням. Політична першість відійшла у минуле, поступившись місцем ретельно доглянутій мистецькій традиції, яка стала справжньою київською прикрасою: «Тут, у Києві, заворушилось нове життя ... Газети почали писати про неокласиків, хоч дуже невиразно окреслювали, хто ж вони такі» [2, с. 108]. Отже, місто, втративши столичний блиск, зберігає за собою роль духовного осередку, де література й мистецтво стають останнім оплотом культурної ідентичності в епоху поступового занепаду.

Харків 1920–1930-х років зображено як динамічний, але похмурий простір, що є центром літературного життя. Тут працювали М. Хвильовий, М. Семенко, Н. Ужвій, але водночас НКВС проводив арешти та допити. Харків 1930-х – центр футуризму та мистецьких експериментів («За кілька років у Харкові – не вірила в оповідки про невгамовного футуриста Семенка, який не стомлювався





влаштовувати скандали своїй пронизливо-прекрасній дружині – акторці Наталі Ужвій, що зголосилась позувати для пам'ятника Тарасові Шевченку в Харкові в ролі Катерини з маленьким сином Семенка на руках» [2, с. 179]). Літературні скандали, індустріалізація, урбанізація та політичний терор переплітаються з особистими драмами. Місто уособлює конфлікт між авангардом і тоталітарним режимом, де скандали переходять у арешти.

Харків – топос «заплутаних ниток», метафора бюрократичного та репресивного апарату НКВС, де чутки про арешти стають реальністю. Це відображає історичну добу 1933–1934 рр., коли після самогубства Хвильового посилювалися репресії проти українських письменників.

Місто Медвеж'єгорськ, біля Соловків, виступає топосом «краю світу». Соловки, або Соловецький табір особливого призначення, – один з перших ГУЛАГів, де страчували інтелігенцію під час «Великого терору» 1937–1938 рр. У романі цей топос зображено як містичний «кінець світу», де реальні історичні страти переплітаються з фантастикою. Соловки – це місце порожнечі та жаху, де Соля шукає відповіді. Авторка посилається на реальні листи М. Зерова: «Урешті говорить їй про етап, Соловки, Карелію, північне сьйво. Про сьйво Зеров писав дружині в останньому листі» [2, с. 170]. «Північне сьйво» – іронічна метафора. В історичних джерелах М. Зеров писав про холод Соловків, але в романі це стає символом «світла» після смерті. Топос міста Медвеж'єгорськ і Соловків підкреслює історичну добу депортацій і геноциду, де простір стає меморіальним свідком трагедії.

Отже, аналіз топосу міст у романі Є. Кужавської підтверджує, що простір є динамічним інструментом відтворення епохи Розстріляного Відродження: Київ символізує втрату свободи, Харків – конфлікт авангарду й терору, Соловки – остаточне знищення. Топоси створюють багат шаровий хронотоп, де амбівалентність перехрестя підкреслює трагічний вибір покоління. Це не лише реконструкція минулого, але й меморіальний акт, що проводить паралель між 1930-ті та сучасністю, роблячи роман інструментом опору культурному геноциду.

Література

1. Будний В., Ільницький М. Порівняльне літературознавство : підручник. Київ : Видавничий дім «Києво-Могилянська академія», 2008. 430 с.
2. Кужавська Є. Зеров. Поховальний промовець : роман. Харків : Фоліо, 2020. 188 с.





Панфьорова М. О.
аспірантка

Національний університет «Києво-Могилянська академія»
Наук. кер.: Борисюк І. В., к. філол. н., доцент

РОЛЬ СПІЛЬНОТИ У СТВОРЕННІ ФАНФІКШНУ (НА ПРИКЛАДІ УКРАЇНСЬКОГО ФАНФІКШНУ ПРО РЕАЛЬНИХ ОСІБ)

Фанфікшн – відносно молоде літературне явище, що зародилося у фанатських зінах у другій половині ХХ ст. і нині майже цілком перейшло у сферу мережевої прози. Цим терміном позначають специфічний тип трансформативних творів, що написані фанатами на основі інших культурних текстів. Його підтипом є фанфікшн про реальних осіб (також RPF, Real Person Fiction), який, на відміну від більш конвенційного медійного фанфікшну, бере за основу не вигадані світи й персонажів, а публічні життя знаменитостей, історичних і політичних діячів. Це дослідження обмежено вивченням двох сегментів: фанфікшн про діячів Української Революції (1917–1921), популярність якого мала два піки у 2020 і 2022 роках, і фанфікшн про сучасних політичних фігур, який стрімко набув розповсюдження навесні та влітку в рік початку російського повномасштабного вторгнення в Україну.

Ідея колективного авторства в цій сфері не є новою – оскільки фанфікшн завжди існує в контексті певної фанатської спільноти, ця спільнота так чи так причетна до його створення. Дослідниця Крістіна Буссе звертає увагу на ефемерну інтертекстуальність у фанфікшні, контекст якої дуже легко втратити, якщо розглядати текст відірваним від спільноти. Зокрема йдеться про фрагментацію (кожен фанфік є частиною ширшої розмови), власне інтертекстуальність (зв'язки як безпосередньо із першотекстом, так і з фанатським текстом, що його оточує), перфоманс (взаємодія з аудиторією) та інтимний зв'язок автора з текстом [2, с. 46]. Взаємодія зі спільнотою особливо гарно простежується у випадку довгих робіт, що публікуються поступово: інтернет дозволяє читачам швидко реагувати на оновлення, а авторам – відповідати на їхні коментарі й залучати їхні відгуки в наступних частинах [2, с. 50].

Найактивніше вплив ширшої розмови на фанфікшн можна прослідкувати в сегменті навколо пари Арестович/Подоляк. Авторки часто присвячують свої роботи іншим учасникам спільноти, дякують їм за редагування та підтримку або й просто згадують обговорення у фанатському чаті, які вплинули на створення роботи. Яскравим прикладом постає фанфік «Арестович любить Арестовича. Без смс та реєстрації» від авторки Rohnieda. У примітці до нього вона зазначає, що основу для сюжету склав обмін стикерами в чаті з іншою фанаткою. Інакше кажучи, цей текст буквально творився в процесі розмови.





Інша так само важлива функція спільноти – конструювання канону. Каноном прийнято називати першотекст або набір першотекстів, що становить основу для фанфікшну. Варто розуміти, що навіть фанатські спільноти навколо конвенційних медіа не приймають першотекст цілком, а натомість знаходяться у постійній дискусії з авторами, правовласниками й іншими фанатами щодо меж канону. Відомий дослідник фанатської культури Генрі Дженкінс застосував до цього феномену теорію Мішеля де Серто про текстове браконьєрство: якісь аспекти першотексту фанати обирають прийняти, а якісь зовсім відкидають [3, с. 24–28].

Конструювання канону стає ще більш явним у фанфікшні про реальних осіб, для якого не існує одного чіткого першотексту, а натомість лише окремі відомості про життя особи, її публічні виступи й дописи в соцмережах. Дослідниця Мелані Пайпер звертає увагу на те, що часто фанфікшен про реальних осіб реконтекстуалізує певний фрагмент публічного життя особи (інтерв'ю, концерт, публічне звернення тощо), щоби сконструювати фантазію навколо його приватної сторони [4].

Цей процес можна відслідкувати в обох досліджуваних сегментах. Спільнота навколо діячів Української Революції (1917–1921) інкорпорувала порівняння з балериною, яке Володимир Винниченко використав щодо Симона Петлюри у своєму творі «Відродження нації», як образу, яку він використовує в приватних суперечках. Якщо говорити про фанаток сучасної української політики, то вони використовують цю стратегію ще частіше – багато фанфіків збудовані на тому, щоби реконтекстуалізувати жести й висловлювання в публічних зверненнях, інтерв'ю та етерах як приховані натяки романтичного характеру. Наприклад, фанфік «Чотири історії про улюблений стілець Міши Подоляка» від [brl_an](#) збудований цілком навколо обговорень про те, чому в Михайла Подоляка скрипів стілець на деяких ефірах.

Наостанок варто зауважити важливість українськомовних фанатських просторів для розвитку українського фанфікшну. Обидва досліджувані явища суто українські за природою, проте не могли б виникнути за відсутності відповідних просторів. Фандом Української Революції (1917–1921) зміг з'явитися завдяки розвитку українськомовного сегменту твіттеру. Фандом навколо сучасних українських політиків сформувався через російське повномасштабне вторгнення в лютому 2022 р. і подальшу масову відмову від російських фанатських платформ. Для багатьох авторок в обох категоріях фанфіки про реальних осіб були їхніми першими спробами писати українською.

У коментарі до фанфіку «Пропаша буденність» авторка Марія із лазарету зазначила, що написала першу чернетку ще в 2021 р., проте довго не бралася за її публікацію: «На той час було не так багато українських ресурсів для фанфіків та все таке. тому текст довго валявся без діла» [1]. Тобто текст існував, але був невидимим, бо авторка не мала спільноти, з якою могла б ним поділитися. Так само невидимим є українське фанатство, доки воно інкорпороване в російськомовні чи англійськомовні фанатські спільноти.





Водночас варто зауважити, що попри те, що спільнота активно задіяна у створенні фанфікшну, авторські фігури досі мають значення, адже дискурс організовують за псевдонімами авторок і конкретними акаунтами. Хоч в основу існування фанфікшну покладене досить вільне ставлення до концепту авторського права, у ході цього дослідження мені доводилося натрапляти на жваві дискусії щодо наявності плагіату певних фанфіків у інших фанфіках. Така тенденція збігається з глобальною історичною: у 2001 популярній авторці Кассандрі Клер заборонили публікуватися на платформі FanFiction.Net через звинувачення у плагіаті. Тож ми можемо бачити, що у фандомних просторах питання авторства стоїть дуже гостро. Хоч запозичення ідей із франшиз та професійно опублікованих творів є не лише нормальним, але й очікуваним, за неавторизовані запозичення «у своїх» судять набагато суворіше.

Література

1. Марія з лазарету. Пропаща буденність. *Фікманія*. URL: <https://surl.li/ujmgdr> (дата звернення 12.02.2026).
2. Busse K. Intimate Intertextuality and Performative Fragments in Media Fanfiction. *Fandom, Second Edition: Identities and Communities in a Mediated World* / ed. Jonathan Gray, Cornel Sandvoss, and C. Lee Harrington. New York : NYU Press, 2017. P. 45–59.
3. Jenkins, Henry. Textual Poachers: Television Fans and Participatory Culture. New York ; London : Routledge ; Taylor & Francis e-Library, 2005. 346 p.
4. Piper M. Real body, fake person: Recontextualizing celebrity bodies in fandom and film. *Transformative Works and Cultures*. 2015. № 20. URL: <https://doi.org/10.3983/twc.2015.0664> (date of access 12.02.2026).





Полещук А. О.
студентка 3 курсу
Київський столичний університет імені Бориса Грінченка
Наук. кер.: Вишницька Ю. В., д. філол. наук, доцент

ПСИХОЛОГІЧНА ДЕСТРУКЦІЯ ОСОБИСТОСТІ В УМОВАХ МЕДІАТИЗАЦІЇ (НА МАТЕРІАЛІ ПОВІСТІ О. ЗАБУЖКО «Я, МІЛЕНА»)

У сучасному культурному просторі медіатизація вийшла за межі своєї ролі одного з інструментів технічного прогресу й стала фундаментальним викликом, що трансформує саму суть людського існування. Проблема психологічної деструкції особистості в медіапросторі є однією з найболючіших проблем у сучасному світі, оскільки вона зачіпає основні питання ідентичності, приватності та автентичності людського буття. Повість Оксани Забужко «Я, Мілена», написана на зламі епох, у 1992 році, сьогодні здається надзвичайно пророчою, адже авторка зуміла художньо проаналізувати механізми відчуження, які вже зараз стали повсякденністю для мешканців цифрового світу. Життя головної героїні, успішної телеведучої Мілени, перетворюється на поле битви між реальною жінкою та її медійним симулякром, що зрештою призводить до неминучого розпаду особистості. Як зазначає авторка, *«та, друга... була навіть дуже ефектна, куди впевненіша в собі за першу Мілену... ідеально відповідна своєму призначенню»* [2, с. 141]. Це свідчить про процес витіснення справжньої ідентичності її телевізійним образом.

Теоретичне осмислення цього процесу неможливе без звернення до концепції симулякрів Жана Бодріяра. У повісті телевізійний образ Мілени виступає як класичний симулякр третього порядку – образ, який не просто приховує правду, а приховує той факт, що правда, або справжня особистість за екраном, більше не існує [1, с. 34]. Забужко майстерно демонструє, як телебачення колонізує життєвий простір героїні, витісняючи справжні почуття штучно змодельованими реакціями. Мілена-екранна поступово стає для мільйонів глядачів і навіть для близьких людей реальнішою за живу дівчину. Це «вампіричне» існування образу, випещеного комп'ютерним монтажем та майстерним гримом, створює ілюзію досконалості, порівняно з якою реальне тіло здається Мілені недосконалим, виснаженим і майже зайвим. Психологічне руйнування починається саме з цього моменту порівняння, коли людина починає заздрити власній віртуальній копії.

Особливо цікавим у плані розпаду ідентичності є образ дзеркала, яке перестає бути інструментом самопізнання і перетворюється на засіб відчуження. Сцени, у яких Мілена розглядає себе в дзеркалі, намагаючись змити шари телевізійного гриму, символізують болісну, але невдалу спробу повернутися до власного «Я». Однак фальшива досконалість телевізійної маски настільки глибоко проникає в її свідомість, що за нею вона бачить лише порожнечу або ж





невідомого «привида», що виникає за її плечем. Дзеркало фіксує втрату анонімності, яку авторка влучно називає головним «захисним панциром» нормальної людини. Втрата приватності в умовах тотальної публічності призводить до деперсоналізації: Мілена перестає розпізнавати власні справжні емоції, замінюючи їх відрепетируемими медійними сюжетами, що зрештою позбавляє її права на власне обличчя.

Інтермедіальний аспект повісті, а саме феномен голосу Мілени, є не менш важливим у контексті її руйнування. Оксана Забужко творить портрет героїні не за допомогою візуальних описів, а через складну партитуру звуків. Голос Мілени стає автономною сутністю, здатною маніпулювати натовпом. *«Таким голосом, як у Мілени, можна було звечора скидати уряди й парламенти, а вранці ласкаво повертати їх на робочі місця»* [2, с. 126]. Проте для самої героїні цей голос у записі звучить чужим – бездоганно поставленим, але очищеним від будь-яких випадкових людських інтонацій. Це свідчить про повну механізацію особистості: Мілена позбавлена фактичних показників існування, її тіло розчиняється в ефірі, залишаючи лише синтезований звук, який більше їй не належить. Влада інформаційних комунікацій стає технологією відчуження, яка перетворює героїню на «істоту, що тільки здається».

У повісті «Я, Мілена» психологічний розпад героїні можна визначити як «естетичне вбивство» жінки медійною системою. Таку деструкцію спричиняє патріархальна медіасистема. За словами Ніли Зборовської, у такому середовищі жіноче існування перетворюється на *«безкінечний театр для чоловіків-глядачів, це вічна неможливість бути собою, це суцільна фальш»* [3, с. 158]. Прагнення Мілени створити авторське шоу, щоб дати голос «зневаженим сестрам», зазнає поразки, оскільки сама медіаіндустрія перетворює її щирий порив на черговий продукт споживання. Внутрішнє «Я» героїні конфліктує з її публічною роллю. Мілена змушена підлаштовуватися під погляд глядача, що руйнує її зсередини. Наслідком стає глибоке емоційне виснаження та постійні нічні жахи. Героїня опиняється в ситуації, де її справжню сутність ігнорують навіть найближчі люди.

Кульмінаційним моментом деструкції є сцена з чоловіком, який віддає перевагу екранному образу дружини, не впізнаючи і не бажаючи бачити живу жінку поруч із собою. Це повне ігнорування реальності на користь симулякра стає для Мілени остаточним вироком. Саме це штовхає її до самогубства як єдиного доступного акту протесту проти втрати власної ідентичності.

Соціально-історичне тло повісті відображає стан «нації непроговорених» тем у постколоніальній Україні, де медіатизація наклалася на травматичний досвід втрати колективної пам'яті. Мілена страждає від ерозії спогадів; вона зізнається, що медійні сюжети поступово витісняють її реальне минуле, змушуючи її втрачати «пам'ять про те, ким вона була». Життя в режимі постійного ефіру руйнує здатність до глибоких духовних зв'язків, перетворюючи кожен подій на елемент шоу. Трагедія Мілени – це трагедія людини, яка повірила у свою віртуальну досконалість і втратила здатність до природного розвитку. Самогубство героїні у фіналі твору постає як єдиний можливий спосіб





зупинити цей процес нескінченної симуляції і нарешті повернути собі право на власну смерть, якщо право на власне життя вона вже втратила.

Отже, О. Забужко у повісті «Я, Мілена» створює багатовимірну модель психологічного колапсу особистості під тиском масмедіа. Психологічна деструкція героїні є наслідком тотальної відчуженості, коли медійний образ повністю заміщує живу людину, позбавляючи її пам'яті, тілесності та майбутнього. Дослідження цієї теми дозволяє побачити в тексті Забужко не лише соціальну критику дев'яностих років, а й глибоке філософське застереження про ціну, яку платить особистість за перебування в променях віртуальної слави. Випадок Мілени демонструє, що без збереження внутрішнього «Я», вільного від медійного впливу, людина неминуче перетворюється на порожній симулякр, приречений на екзистенційну катастрофу.

Література

1. Бодріяр Ж. Симулякри і симуляція / з фр. Київ : Основи, 2004. 230 с.
2. Забужко О. Сестро, сестро : повісті та оповідання. Київ : Факт, 2005. 240 с.
3. Зборовська Н., Ільницька М. Феміністичні роздуми: на карнавалі мертвих поцілунків. Львів : Літопис, 1999. 273 с.





Путря Н. В.

вчитель української мови та літератури
Запорізький академічний ліцей № 15 Запорізької міської ради

ХУДОЖНЄ МОДЕЛЮВАННЯ ОБРАЗУ ІВАНА СІРКА В РОМАНІ В. ШКЛЯРА «ХАРАКТЕРНИК»

І. Сірко – це одна з найлегендарніших історичних постатей доби козацтва. Свідчення цьому – велика кількість переказів, легенд, дум, пісень, які виникли ще за його життя та збереглися дотепер. Вважають, що І. Сірко був і наймогутнішим козаком-характерником. Усім відомий факт, що, за підрахунками історика Дмитра Яворницького, він здобув 55 перемог і не отримав жодної поразки. Його поважали і козаки, і вороги. Татари прозвали «урус-шайтаном», тобто чортом. Запорожжя дванадцять разів обирало І. Сірка кошовим отаманом. Він був видатним полководцем Війська Запорозького в один із найскладніших періодів в історії України – добу Руїни.

Про І. Сірка писали науковці, історики, зокрема невідомий автор «Історії Русів»; Д. Яворницький («Історія запорозьких козаків», монографія «Іван Дмитрович Сірко» та художні твори, наприклад, «Могила Сірка» тощо).

Образ Івана Сірка, зокрема як характерника, художньо змодельовано у таких творах української літератури: романи «Посол урус-шайтана» В. Малика як один із складників тетралогії «Таємний посол», «Із сьомого дна» Я. Бакалець і Я. Яроша, «Яса» Ю. Мушкетика, трилогія «Заповіти» А. Химка; діалогія «Іван Сірко, великий характерник», «Іван Сірко, славетний кошовий» М. Морозенко; повісті «Козак і воевода» М. Горбаня, «Іван Сірко» В. Кулаковського тощо.

У 2019 році з'явився друком роман В. Шкляра «Характерник». Він ще недостатньо привернув увагу дослідників, хоча є загальні рецензії, огляди читачів, деякі наукові статті. Про нього писали А. Бабій, В. Калюта, В. Квітка, В. Корольова, Ю. Миронюк, С. Орел, І. Приходько, Т. Шуліченко та інші. На сьогодні відсутні окремі наукові дослідження, присвячені лише образу Сірка. Наявні такі, в яких ідеться про персонажів роману. Образ Сірка розглядається у контексті реконструкції історичних образів. У них зауважено, що Сірко в романі постає як центральна постать, сильний воїн і політик, символ мужності козаків і боротьби за свободу.

Саме цим фактором і зумовлене звернення до теми. Мета розвідки – з'ясувати специфічні ознаки художнього моделювання, відстежити «механізми» творення неординарної постаті І. Сірка в романі В. Шкляра «Характерник».

І. Сірка у творі зображено як людину, воїна, ватажка. Це талановитий стратег, мудрий політик, улюбленець козацтва, втілення національної свідомості, патріотизму. Герой постійно переймається долею України.

У романі подано характеристику отамана іншими персонажами, зокрема козаками, послами, гетьманами, зовнішніми ворогами. Кожен по-своєму сприймає ватажка, але всі надають належне його чеснотам.





Важливим принципом творення характеру кошового є принцип паралелізму, тобто бінарних (подвійних) протиставлень. В. Шкляр зіставляє й протиставляє І. Сірка гетьманам Правобережної й Лівобережної України, яких зіпсувала влада і яким було абсолютно байдуже до майбутнього України (Іванові Самойловичу, Петру Дорошенку). Подібний прийом, до речі, має місце і в романі «Яса» Ю. Мушкетика.

Моделюванню образу І. Сірка в «Характернику» допомагають практично всі можливі засоби творення: авторська характеристика, взаємохарактеристика, опис поведінки і вчинків, мова, портрет тощо.

В. Шкляр не дає розлогих портретних характеристик. Він акцентує лише на окремих елементах зовнішності, що підкреслюють таємничість особистості. Передусім виділено очі – «Колючі, в золоту крапочку» [2, с. 28], «колючі очі в бурштинову крапочку взялися лихим блиском» [2, с. 30], «Дві золоті мушки вилетіли з його очей...» [2, с. 31], «Сіркові очі знов взялися позолотою» [2, с. 133], «...Сірко, поблискуючи бурштиновими зіницями...» [2, с. 194]. Відомо, що саме очі є дзеркалом душі, її внутрішньої сили, духовності і моральності. Окрім того, зауважено, що сережка «поблискувала у вусі Сірка. На обідку сережки внизу темніла вишнева краплина гранату, а по її боках тулилися дві дрібніші перлини» [2, с. 34]. На ніч сережку виймав, він «не міг через неї спокійно і глибоко спати. Сережка давала йому дуже багато, бо таїла в собі чимало такого, про що іншим не треба знати» [2, с. 121], «ноги в рудих чоботях з телячої шкіри» [2, с. 27], «у білій полотняній сорочці, білих споднях і босий» [2, с. 181] тощо.

Ю. Миронюк вважає: «Портретна характеристика відіграє значну роль у сприйнятті персонажів, адже в ній відображається авторське бачення того чи іншого образу, позитивне, нейтральне чи негативне ставлення тощо» [1, с. 37].

Ця ж дослідниця звернула увагу на таку рису характеру І. Сірка, як чистолубність [1, с. 38]. Зміст роману дає підстави для цього: «Коли на лівому березі посипалися гетьмани, як гнилі груші з дерева, коли козаки у гніві розтерзали Брюховецького за те, що закликав в Україну московських воєвод правити містами і містечками, а після Брюховецького впав Демко Многогрішний, «... ось тоді заговорило честолюбство в Сіркові. Якщо такі вахлаї один за одним стають на гетьманство, то чому б йому самому не взяти булаву в свої руки? Його й козаки повсякчас підбивали до цього, дивуючись, чому Сірко досі не гетьман, якщо не знає ні ганьби, ні поразок у військових промислах» [2, с. 127]. І таких підтверджень немало.

На час подій, зображених у «Характернику», Сіркові пішов 63-й рік. Він постає беззаперечним лідером. Майстерно використовує уміння переконувати, досягаючи мети спілкування, будує комунікацію з козаками так, щоб підсилити свій авторитет.

І. Сірко схильний до авантюризму. Так, повернувшись із бессарабського походу та дізнавшись, що на Січ прийшов буцімто нащадок царя Симеон, він іде на ризик і влаштовує небезпечну авантюру, в результаті чого цар Олексій





Михайлович (Тишайший) виділив би козакам зброю, гроші, продовольчі ресурси.

В. Шкляр додає елементи фантастики, акцентуючи на народних уявленнях про сутність і вміння характерників. Наголошено, що Сірко одночасно може бути в кількох місцях («Може, в Тягині. Може, в Криму. Чи може, в самому Стамбулі. Або разом, там, і сям, і ще десь. – А це ж як? – Просто. Це ж вам Сірко, а не чорта рогатого хвіст!» [2, с. 10–11]). Він – людина обов'язку, дуже відповідальний, втілює в собі, як і всі козаки, приклад лицарської честі. Чула, щира, вразлива людина. Для нього незагоєною раною є кривавий епізод страти зрадників-кримчаків. Він віддає «добраніч бузьчисі» [2, с. 120], для нього дорогий «півень Горлопан, чи пан Горло» [2, с. 188] тощо.

Окресливши основні риси героя, В. Шкляр упродовж твору додає якісь штрихи. Письменник змалював складний і неоднозначний характер кошового, показав його не лише суб'єктом історичного процесу, але й яскравою індивідуальністю. В. Шкляр відмовляється від суто романтичних прийомів. Іван Сірко постає як людина-легенда. Реальне й містичне взаємопереплітаються при художньому моделюванні образу Сірка в романі «Характерник».

Література

1. Миронюк Ю. Художня деталь як засіб характеротворення в романі В. Шкляра «Характерник». *Література й історія* : матеріали Всеукраїнської наукової конференції (08–11 жовтня 2020р.) : у 2 ч. Запоріжжя : Запорізький національний університет, 2020, Ч. 2. С. 35–39.
2. Шкляр В. *Характерник* : роман. Харків : Книжковий клуб «Клуб Сімейного Дозвілля», 2025. 304 с.





Работягова А. О.
студентка 4 курсу
Запорізький національний університет
Наук. кер.: Горбач Н. В., к. філол. н., доцент

ЛІТЕРАТУРНА ВІЗІЯ ОБРАЗУ КНЯЖНИ ГАЛЬШКИ ОСТРОЗЬКОЇ В РОМАНІ О. ГУЛЬКО «ПОСАГ»

У сучасній українській прозі спостерігається тенденція до осмислення та інтерпретацій життєпису видатних історичних постатей, зокрема представників впливового князівського роду Острозьких. Єлизавета (Гальшка) Острозька посідає особливе місце в галереї визначних особистостей історії України. Постать княжни цікавила В. Антоновича, М. Бельського, Л. Гурницького, С. Кардашевича, М. Максимовича, Й. Новицького, М. Пашковця, М. Стрийковського та ін. Доля юної аристократки стала джерелом натхнення поетів та прозаїків, до неї звертались І. Гушалеви́ч, І. Голуб'юк, І. Звонк, Н. Кавера-Безюк, М. Ткачівська, П. Угляренко, І. Шараневич.

Нестача документальних даних робить її привабливою для істориків і письменників, адже, за словами М. Ковальського, «у розпорядженні дослідників майже немає конкретних свідчень про життя Гальшки до початку 50-х років XVI ст.» [1, с. 50]. Отже, мета нашої розвідки – розглянути образ Гальшки в історичному романі О. Гулько «Посаг». Досягнення поставленої мети передбачає виконання таких завдань: ознайомитися з біографією княгині; проаналізувати художнє висвітлення образу в романі.

Олеся Гулько-Козій у романі «Посаг» пропонує оригінальний погляд на життєпис княжни Єлизавети (Гальшки) Острозької.

У центрі сюжету – прагнення до незалежності в патріархальному середовищі однієї з найнещасніших і найбагатших жінок XVI ст. На тлі драматичних суспільних-політичних перипетій і побуту шляхти Волині й Галичини авторка змальовує портрет Гальшки, чиє життя стало постійним полем битви для чоловічих амбіцій, проводячи через горе, зради й втрати.

Гальшка Острозька постає перед читачем образом трагічним, водночас сповненим внутрішньої сили, невичерпної віри, гідності й здатності до переродження. Становлення особистості княжни відбувається під сильним впливом матері Беати. Вона зростала на морально-етичних принципах, що визначають збереження честі як найвищої цінності: «Юна Галшка, як вчила її мати, готова була ризикувати життям, аби захистити свою честь» [2, с. 4]. Передчасна смерть батька князя Іллі Костянтиновича Острозького ще до її народження в 1539 р. фактично зумовила майбутній нещасливий перебіг буття княжни: «...Галшка стала нареченою із найбагатшим посагом у Русі, Литві й Польщі» [2, с. 7]. Це зробило героїню заручницею власного капіталу, адже уже змалку вона усвідомлює себе об'єктом постійної майнової й політичної боротьби.





Твір відтворює міфологізований образ Гальшки, як-от численні перекази про надзвичайну вроду, хоча «її оригінального портрета або малюнка із сучасним зображенням не вдалось відшукати» [3, с. 288]. У тексті зовнішність героїні відтворює еталон аристократичної краси: «Біла шкіра, блискуче волосся, виніжені руки» [2, с. 81]. Проте портретна характеристика княжни позбавлена розлогіх описів, натомість О. Гулько зосереджується на очах, міміці, поставі або рухах, що відображають її приховані переживання і страхи.

Біографія Гальшки Острозької позначена низкою шлюбів, які мали катастрофічні наслідки для чоловіків і принесли страждання самій княжні. Відчуття приреченості спершу змушує її відкидати будь-які бажання до персонального щастя: «Навіть якщо я зустріню чоловіка, якого покохаю, все одно не буду з ним» [2, с. 50].

Історично перше сватання Дмитра Сангушка до Гальшки Острозької, «якій тоді було не більше тринадцяти років» [1, 55], відбулося орієнтовно 1552 р. Авторка акцентує на неготовності героїні до дорослих соціальних ролей, що реалізується за допомогою опису її дитячого світогляду: «Притискаючи до грудей ляльку, вона розуміла, що йдеться про неї, але второпати, що таке шлюб, не могла» [2, с. 9].

Шлюб із Семеном Слуцьким змальовується як по-справжньому світлий епізод, що знаменує визволення Гальшки від нав'язаних ролей. Після років розчарування та страху перед чоловіками зустріч із Семеном повертає дівчині віру в життя. Княжна проходить шлях від намагання затамувати почуття до чоловіка, боячись зробитись вразливою, до цілковитого визнання своєї закоханості: «Галшка закохалася. Вона бачила себе лише поряд із Семеном, уявляла, як вони обоє злилися у танці» [2, с. 109]. Момент вінчання зі Слуцьким – це вершина абсолютної радості персонажа та усвідомлення власної цінності. О. Гулько підкреслює зміни в героїні: «Галшка стояла молода, квітуча, а головне щаслива. <...> немає і щасливішої нареченої за Галшку» [2, с. 169–170]. Їхній союз став для Гальшки першими й останніми подружніми стосунками, які ґрунтувалися на духовній близькості й довірі.

Втрата коханого виступає драматичним зламом у долі героїні. Її поневолення Лукашем Гуркою перетворює існування дівчини на духовну й фізичну в'язницю. Простір чоловіка символізує повну ізоляцію та деградацію Гальшки: «Гурка привіз її у свій замок і замкнув у одній із найвищих веж. Усі дні були однакові – нудні і довгі» [2, с. 201]. Після шлюбу героїні із Семеном стосунки з Гуркою набувають деструктивного характеру, мотивація персонажа зміщується з романтичного компонента на жадання тотального підпорядкування Гальшки й розгляду її виключно як інструмента відновлення ураженого самолюбства: «Хотілося зруйнувати щастя Галшки. Стерти з її обличчя сліди блаженства, зумисне змусити її плакати і побачити приниженою» [2, с. 172]. Взаємини з Лукашем розкривають бунтарську природу юної княжни, яка вдається до конфронтації і відкрито заявляє про його злочинну сутність: «Я теж хотіла жити і кохати. Але ви вбили моє кохання, і змарнували життя, – не





соромлячись правди говорила Галшка» [2, с. 227].

У романі простежується поступова трансформація образу Гальшки Острозької, вона проходить шлях від невпевненості та хвилювання за майбутнє до утвердження власної суб'єктності: «Я не боюся нічого! Навіть гніву короля!» [2, с. 110]. Дівчина розкривається натурою чесною, доброю, тою, що «не вміла лицемірити» [2, с. 112].

У фіналі твору Гальшка демонструє екзистенційну стійкість, випромінюючи готовність до подолання посттравматичного стану, що вербалізується в словах: «Я почуваюся так, наче моє життя починається заново» [2, с. 381]. Авторка інтегрує в текст біографічні відомості щодо заповіту княгині, її меценатства: матеріальну підтримку Острозькій академії, шпиталю та православному монастирю святого Спаса.

Отже, інтерпретація життєпису Гальшки Острозької в історичному романі О. Гулько «Посаг» є свідченням майстерного синтезу задокументованих фактів і художніх вигадок. Твір актуалізував образ княжни в національній пам'яті, перетворивши її приватну трагедію на маніфест моральної сили й перемоги.

Література

1. Ковальський М. Етюди з історії Острога : нариси. Острог : Видавництво Національного університету «Острозька академія», 1998. 288 с.
2. Гулько О. Посаг : роман. Тернопіль : Богдан, 2011. 384 с.
3. Острозька академія XVI–XVII століття : енциклопедичне видання / ред. кол.: І. Пасічник, М. Ковальський, А. Атаманенко та ін. Острог : Видавництво Національного університету «Острозька академія», 2008. 417 с.





Руденко С. М.

студентка 3 курсу

Національний технічний університет «Дніпровська політехніка»

Наук. кер.: Ромас Л. М., к. філол. н., доцент

ОКРЕМІ ШТРИХИ ДО ЛІТЕРАТУРНОГО ПОРТРЕТУ ГЕО ШКУРУПІЯ

Постать Гео Шкурупія (1903–1937) належить до числа найбільш знакових і водночас недостатньо осмислених постатей українського літературного авангарду першої третини ХХ століття. Як активний учасник і один з організаторів українського футуристичного руху, член угруповань «Асоціація панфутуристів», «Комункульт» і «Нова генерація», він зробив помітний внесок у розвиток української поезії та прози 1920-х років. Водночас його творча спадщина тривалий час залишалася поза повноцінною науковою увагою, що було зумовлено як репресивною політикою радянської влади, так і ідеологічним неприйняттям авангардного мистецтва.

Біографія Гео Шкурупія є типовою для покоління митців, знищених у добу сталінського терору. 1934 року письменника було заарештовано, а 1937 – розстріляно на Соловках. Як засвідчують матеріали антології «Соловецький етап», репресії проти української інтелігенції супроводжувалися не лише фізичним винищенням, а й системним вилученням імен митців із культурного простору, що фактично унеможливило безперервну рецепцію їхньої творчості [1].

У сучасних інтерпретаціях Гео Шкурупій здебільшого постає як репрезентант українського футуризму, однак таке означення часто зводить його постать до «фону» загального літературного процесу.

Ярослав Грицак, окреслюючи життєвий і творчий шлях письменника, наголошує на його самостійності та внутрішній драматичності, підкреслюючи, що Гео Шкурупій був не лише учасником авангардного руху, а й самотнім митцем, чий твори відзначаються глибокою чутливістю до історичного часу та психологічною напругою сучасності [2].

Подібну думку висловлює й Катерина Провозіна, акцентуючи на поєднанні в творчості поета футуристичної динаміки з екзистенційним переживанням часу. Дослідниця наголошує, що Гео Шкурупій не обмежувався формальними експериментами, а прагнув художньо осмислити досвід людини в умовах стрімких соціальних і культурних змін [3].

У 1922 році вийшла перша збірка Гео Шкурупія «Психотези: вітрина третя», а протягом наступних дванадцяти років він устиг опублікувати щонайменше двадцять книжок поезій, оповідань і памфлетів. Його вірші вирізняються різкістю й яскравістю, а експерименти стосуються не лише змісту, а й форми.

Гео Шкурупій був одним із тих, хто активно підтримував перехід на латиницю, зокрема, його вірш «Аvtoportret» був написаний саме нею. Між поетичними рядками автор розміщував фотографії різних механізмів із гаслами на кшталт: «Двигунами, двигунами розуму знищимо упередження серця» [3] та





«Ось такими двигунами двигати по голові міщан» [3]. Це був період активної інтенсифікації нової культури, коли велика кількість творів мала створювати поживне підґрунтя для їхньої подальшої художньої якості [3].

Поезія Гео Шкурупія вирізняється емоційною насиченістю та символічною образністю. У вірші «Барабан печалі» центральним є мотив загальної, майже космічної скорботи, що поєднується з особистим переживанням ліричного героя. Повторюваний образ барабана створює відчуття невинного ритму – часу, серця, долі, – що підсилює атмосферу неминучості та тривоги. Актуальність цього тексту підтверджується й сучасною культурною рецепцією: відомий український автор та співак Артем Пивоваров виконав разом із Клавдією Петрівною, пісню «Барабан», в основу якої покладено рядки вірша українського поета-футуриста, представника «Розстріляного відродження» Гео Шкурупія:

Чуєш?
Б'є барабан.
Навіть тепер,
як близько...

Коли очі твої підо мною,
перса
і тіло твоє...
Б'є барабан печалі,
серце моє світове... [4].

Це свідчить про здатність його поезії виходити за межі власного історичного контексту та знаходити нові смисли в сучасному мистецькому процесі.

У поезії «Вони» домінує образ міста як простору соціального відчуження. Нічний урбаністичний пейзаж постає загрозливим і водночас притягальним, а зображені персонажі – вразливими й самотніми. Поет зосереджується на тих, хто опинився на узбіччі суспільства, підкреслюючи руйнівний вплив міського середовища на внутрішній світ людини:

Тихше, тихше, місто!
Зупинись, анархії хода!
Довіку здивована свистом
на розі стоїть свята... [4].

Вірш «Предсонцоря» передає стан внутрішньої напруги й тривожного очікування. Фрагментарність образів, мотиви руху та звуку створюють відчуття нестабільності й психологічної розгубленості. Вірш поєднує футуристичну динаміку міського середовища з особистими переживаннями, демонструючи, як зовнішній світ відображає внутрішній стан людини, і може бути прочитаний як метафора історичної невизначеності та культурного зламу епохи. Автор передає через фрагментарність образів і контрастні асоціації: «моя голова, як великий дзвін» – звук дзвонів стає символом надлишку думок і внутрішнього тривожного резонансу. Рух міста та пейзажні деталі, як-от, «місто потягом гуркотить на





захід» чи «косить серпом неба синь молодик», поєднуються з інтимними переживаннями героя, підкреслюючи його емоційну вразливість:

Моя голова, як великий дзвін,
дзвонить одчайо в присмерк,
а серце потрапило в каламутний плин,
де нема ні сигналів, ні іскор.
Місто потягом гуркотить на захід,
косить серпом неба синь молодик,
а мене турбує твій одчайний захват,
солоня роса твоїх повік [4].

Отже, творчість Гео Шкурупія не зводиться до суто формальних пошуків футуризму. Його поезія засвідчує глибоку увагу до внутрішнього світу людини, її самотності, тривоги й відчуття історичної катастрофи. Саме поєднання авангардної естетики з психологічною чутливістю робить літературну спадщину Гео Шкурупія актуальною й сьогодні та відкриває перспективи для подальшого осмислення його творчості.

Література

1. Винничук Ю. Соловецький етап : антологія. Київ : Фоліо, 2018. 492 с.
2. Грицак Я. Гео Шкурупій. Історико-просвітній проект «Портал». URL: <https://surl.li/tvyuoi> (дата звернення 12.02.2026).
3. Провозіна Катерина. Гео Шкурупій: футурист і сучасник вічності. *Редакція «TuKyiv»*, 2024. URL: <https://tykyiv.com/istoriyi/geo-shkurupii-futurist-i-suchasnik-vichnosti/> (дата звернення 12.02.2026).
4. Шкурупій Гео. Поезії. URL: <https://www.poetryclub.com.ua/metrs.php?id=289&type=tvorch> (дата звернення 12.02.2026).





Румянцева А. С.
студентка 4 курсу
Дніпровський національний університет ім. Олеся Гончара
Наук. кер.: Безродних І. Г., к. філол. н., доцент

ПОЕТИКА ОКОПНОГО ДОСВІДУ В СУЧАСНІЙ УКРАЇНСЬКІЙ ПОЕЗІЇ

З початком повномасштабного вторгнення значна кількість громадян України була змушена кардинально переосмислити власний спосіб життя. Нові соціальні та екзистенційні обставини закономірно позначилися і на сучасному літературному процесі. У художніх текстах дедалі частіше порушуються теми війни, особистих переживань та життя в умовах постійної небезпеки. У цьому контексті формується явище так званої окопної поезії, яку можна розглядати як різновид сучасного воєнного дискурсу, зорієнтованого на безпосередню фіксацію індивідуального воєнного досвіду та його художню рефлексію.

Поезія однією з перших відреагувала на ці зміни. Сьогодні в соціальних мережах та на спеціалізованих онлайн-платформах, зокрема «Поезія Вільних» [4], активно публікуються тексти, створені безпосередніми учасниками бойових дій. Такі твори фіксують індивідуальний досвід війни та водночас формують новий тип художнього висловлювання, у якому особисте переживання поєднується з колективною пам'яттю.

Одним із представників сучасної окопної поезії є Валерій Пузик – письменник, художник і режисер родом із Хмельниччини. Він є автором низки творів, наприклад, «Ким ми були», «Мисливці за щастям» та «Моноліт». У січні 2015 року Валерій пішов добровольцем на фронт та брав участь у бойових діях. За той час він написав низку оповідань про реалії перебування на фронті та долучився до створення кількох короткометражних фільмів, у тому числі і «Перемир'я» (2015), що отримав відзнаку за проникливість та переконливість. Варто зазначити, що окрім режисерської та письменницької діяльності, Валерій займався ілюстрацією. З березня 2022 року він перебуває у лавах ЗСУ, захищає нашу країну та продовжує робити значний внесок у сучасну українську літературу. Творчість митця поєднує документальність пережитого досвіду з його художнім осмисленням, що дозволяє розглядати поезію автора як показовий приклад репрезентації окопного досвіду в сучасній українській літературі.

Для аналізу було обрано три поезії автора: «говорити про міста в яких ми росли завжди важко...», «історія що пишеться кров'ю...» та «за ці двісті годин ми постаріли на вічність...». У цих текстах окопний досвід передається через поєднання лаконічної мови, фрагментарної побудови висловлювання та виразної художньої деталі, що відтворює психологічний стан ліричного суб'єкта.

Поезія «за ці двісті годин ми постаріли на вічність...» репрезентує досвід перебування на фронті, віддаленість від дому та поступове внутрішнє





виснаження людини. Через короткі, різкі образи автор передає фізичну й емоційну втому військових:

пальці тепер наждак
очі сухі
усміхався останній раз тиждень назад [2].

У цих рядках війна постає як досвід, що змінює емоційні реакції людини та звужує її життєвий простір. Ускладнюється і комунікація з близькими, що підкреслюється уривчастістю мовлення:

зв'язок поганий
ривками зникає
і обривається [2].

Окопна реальність зображується як стан постійної напруги, у якому повсякденність підпорядковується військовій необхідності:

зранку до ночі
зовсім різні люди вулиць
чистять зброю
набивають 5,45 в магазини
одягають бронежилети [2].

Водночас у тексті зберігається мотив пам'яті про мирне життя, що повертається у формі фрагментарних спогадів, підкреслюючи контраст між минулим і теперішнім.

У вірші «говорити про міста в яких ми росли завжди важко...» увага зосереджується на трансформації сприйняття реальності. Воєнний досвід поступово витісняє звичні асоціації, формуючи нову систему образів:

в повітрі висне запах вугілля та обстріляних трас
мазут в мозолях схожий на іконостас [1].

Буденність війни впливає і на внутрішній стан людини, змінюючи її емоційне сприйняття світу:

сни з часом набираються сірого
колір втрачає сенс
а знання про синє небо
обтяжує [1].

Фінальні рядки підкреслюють необхідність постійної зосередженості, адже від дисципліни залежить життя:

тримай удар
зберігай інтервал
та лінію вогню... [1].

У поезії «історія що пишеться кров'ю...» індивідуальний досвід набуває ширшого історичного виміру. Війна постає як процес, що формує колективну пам'ять і стає частиною національної історії:

історія
що пишеться кров'ю
на брудному армійському пікселі... [3].





Попри трагічність образів, у тексті наявний мотив надії, який виявляється через символічний образ світла:

історія
що не описується словами
а горить мов свічка
різдвяна [3].

Усі розглянуті поезії вирізняються лаконічністю, фрагментарністю та образною насиченістю. Короткі синтаксичні конструкції й відсутність розгорнутих пояснень відтворюють специфіку окопного досвіду, у якому переживання передається через деталь, жест або окремий образ. Поетика Валерія Пузика демонструє тяжіння сучасної окопної поезії до максимальної концентрації змісту та переосмислення традиційної ліричної моделі.

Отже, аналіз наведених поезій дозволяє стверджувати, що окопна поезія є важливим явищем сучасної української літератури, оскільки фіксує індивідуальний досвід війни у процесі його безпосереднього переживання. Через лаконічну форму, образну конкретність і зосередження на внутрішньому стані людини такі тексти формують новий спосіб художньої рефлексії воєнної реальності через поетику фрагментарності та художньої деталі.

Література

1. Валерій Пузик – говорити про міста в яких ми росли завжди важко... *Поезія Вільних* – Міністерство культури та інформаційної політики України. URL: <https://warpoetry.mkir.gov.ua/2011> (дата звернення: 05.02.2026).
2. Валерій Пузик – за ці двісті годин ми постаріли на вічність... *Поезія Вільних* – Міністерство культури та інформаційної політики України. URL: <https://warpoetry.mkir.gov.ua/1999> (дата звернення: 05.02.2026).
3. Валерій Пузик – історія що пишеться кров'ю... *Аркуші*. URL: <https://arkushi.com/історія-що-пишеться-кровю/> (дата звернення: 05.02.2026).
4. Поезія Вільних. *Міністерство культури та інформаційної політики України*. URL: <https://warpoetry.mkir.gov.ua/> (дата звернення: 04.02.2026).





Смірнова О. П.
студентка 4 курсу

Полтавський національний педагогічний університет імені В. Г. Короленка
Наук. кер.: Білик Г. М., старший викладач

ЖИТТЄВИЙ І ТВОРЧИЙ ШЛЯХ П. ВИШЕБАБИ: КЛЮЧОВІ АКЦЕНТИ ДЛЯ ШКІЛЬНОГО ПРОЧИТАННЯ

Павло Вишебаба – знаний сучасний український письменник, воїн ЗСУ, який боронить рідний край від початку повномасштабної російської агресії. У доробку митця – поезія і проза; широкій читацькій публіці він відомий дебютною і поки що єдиною збіркою віршів «Тільки не пиши мені про війну» [1], яка побачила світ у кінці 2022 р. і має кілька перевидань. За можливості літератор зустрічається зі своєю аудиторією, і це спілкування посвідчує його глибокий талант, виконавську майстерність, чесну, мужню позицію патріота, захисника, людини чину. Виявом шанобливого ставлення до П. Вишебаби й визнанням значущості його творів для молодого покоління українців стало внесення постаті майстра слова до модельних навчальних програм з української літератури для 7–9 кл. ЗЗСО (2023), що мало схвальний суспільний відгук [7] і навіть послугувало запрошенню його озвучити Радіодиктант національної єдності в жовтні 2024 р. [6]. Так, програма О. Заболотного, О. Слоньовської, І. Ярмутьської рекомендує семикласникам вивчати в рамках теми «Література антивоєнного спрямування» («Розділ 3. Йдучи дорогами життя») два твори письменника: «Павло Вишебаба. Оповідання “Марсіани”. Короткі відомості про митця. Розповідь, заснована на реальних подіях. Місце й роль двох записок у художньому тексті. Ліричний герой як збірний образ українського воїна-захисника. Зображення величі духу, людяності, чуйності, героїзму, відданості батьківщині захисника України. Поезія “Доньці” (“Тільки не пиши мені про війну”). Неприйняття війни. Щирість почуттів і безмежна батьківська любов» [3, с. 17–18]. Програма Н. Пастушенко і М. Чумарної радить уже дев’ятикласникам до ознайомлення в «Розділі 3. Мій Всесвіт» під рубрикою «Ціннісний вимір жертвовної війни» не менш знаковий твір: «Павло Вишебаба. “Моє покоління”. Тема війни з росією. Характеристика теперішнього життя покоління українців, які боронять свою країну. Ідейно-художній аналіз поезії» [4]. Упевнені, що й модельні розробки для старшої школи не оминуть цю непересічну постать, але вже сьогодні доречно було б словесникам проводити з учнями 10-11 кл. літературно-мистецькі вечори або уроки позакласного читання з теми.

Мета нашої роботи – окреслити ті змістові акценти, які варто проговорити вчителю з учнями під час уроків і виховних заходів за творами П. Вишебаби задля досягнення освітніх цілей і формування програмних компетентностей.

Доробок письменника потрапив у наукову оптику зразу після появи його збірки: про Вишебабу пишуть О. Гальчук, В. Гураль, А. Маліцька, Л. Павлішена й Л. Швець, Т. Пастух, М. Пилинський, Н. Піддубна, Г. Токмань та інші





дослідники, коментуючи його становлення як особистості й митця, мотиви та образи поезії, її важливі концепти, інтермедіальні й інтертекстуальні зв'язки тощо. Водночас педагогічна спільнота, як потверджують фахові платформи «Всеосвіта», «На урок» та інші, активно працює над методичними підходами до вивчення творів літератора в НУШ. Такі розробки лише починають з'являтися, вони мають суспільний запит, що додає актуальності нашій розвідці.

Практично всі інфоресурси про П. Вишебабу вказують на багатогранність його діяльнісних іпостасей: воїн-мінOMETник 68-ї окремої егерської бригади, громадський захисник довкілля (екоактивіст), журналіст, музикант, письменник, лауреат Всеукраїнської літературної премії імені Василя Симоненка (2024), переможець конкурсу воєнної літератури «4.5.0» в номінації «Поезія» (2024), і це зумовлює важливість розгляду його біографії в шкільному курсі як ключа до розуміння ціннісних вимірів нашої літератури воєнного часу. Учителеві слід наголосити, що народився майбутній митець 28 березня 1986 р. в Краматорську на Донеччині, вищу фахову освіту здобув у Маріупольському держуніверситеті (2012), незадовго до Революції Гідності переїхав до Києва, став захисником ідей Євромайдану, зробив важливий громадянсько-особистісний вибір у вирі тиску й протистоянь, першої спроби росіян злочинно окупувати його малу батьківщину, остаточно перейшовши на українську мову спілкування. Учні мають зрозуміти, що знайомляться зі зрілою людиною (часто про П. Вишебабу пишуть «молодий письменник»), яка має значний життєвий досвід, зокрема боротьби й утрат, і прагне оприявити його в слові, тож вартує дослухування до її думок, може стати авторитетною для них у процесі світоглядного формування. Мовний ціннісний вибір митця і його віртуозне володіння українською треба емоційно наголосити, щоб школярі не тільки ще раз почули, що мова має значення, і ворог хоче знищити наше слово й ідентичність, а й усвідомили (за всієї своєї психологічно-вікової протестності, свідомісної дозорієнтованості мереживим контентом), що мова – маркер державності й людяності, особистісної зрілості й відповідальності, це сильна зброя в кожного з нас у війні, а не тільки інструмент комунікації.

Важливими в біографії П. Вишебаби є музична й екологічна активність. Так, М. Пилинський фіксує, що митець «створив музичний оркестр “One Planet Orchestra”, який виконує авторську музику та пісні, присвячені гармонії людини з природою» [5, с. 9]. О. Гальчук зауважує, що «тема природи особлива у творчості Вишебаби і корелює з його довоєнним досвідом співзасновника екологічної та зоозахисної громадської організації “Єдина Планета”», і вирізняє у віршах поета «мотив тривоги за долю планети», який набуває особливо трагічного звучання в умовах повномасштабної війни [2, с. 19]. Тож на уроці є можливість поговорити з учнями про тяглість екологічної теми в письменника: від активізму й музики, веганства – до фронтової поезії.

Одним із головних фактів життєпису П. Вишебаби є наразі добровільна мобілізація й безпосередня участь у бойових діях із захисту України. Для шкільного прочитання ця інформація принципова, оскільки дає змогу пояснити, чому його тексти належать до комбатантської поезії не лише тематично, а й за





позицією автора – безпосереднього учасника подій. По суті, уся книга «Тільки не пиши мені про війну», частина віршів якої написана до 2022 р., є лірикою війни, яка прийшла в рідний дім поета 2014 р. – із анексією РФ частини Донбасу, проте воїнською, чи мілітарною, вона стає після бойового хрещення митця. У статті «Провідні мотиви й образи поетичної книги Павла Вишебаби “Тільки не пиши мені про війну”» О. Гальчук кваліфікує вірші поета, створені до великої війни, як «лірику вибору» («діяльності, мови, творчості, віри»), а написані після повномасштабного вторгнення, – як «лірику чину», що репрезентує ціннісний світогляд українця-бійця [2, с. 15–16]. Слід привернути увагу учнів до великого суспільного резонансу збірки: її перший наклад (15000) розійшовся за 15 днів; 4 тижні книга очолювала рейтинг продажів і 14 тижнів входила до «20-ки» найбільш популярних у мережі «Книгарня “Є”». Ці відомості продемонструють юні, що йдеться про доволі репрезентативний голос сучасної воєнної лірики.

О. Гальчук окреслює проблемно-тематичне й образне поле збірки, що допоможе вчителю та школярам обрати важливі питання для обговорення й осмислення на уроці чи виховному заході: 1) поет розгортає громадянсько-патріотичні, філософські, інтимно-сповідальні мотиви, головно рефлексуючи довкола категорії «особистісної, генераційної і національної ідентичності» [2, с. 15]; 2) центральною темою в нього є «людина у війні», ключовим образом – «хронотоп війни»; 3) ідейні відкриття автора – твердження, що генерації доби незалежної України випало стати її оборонцем, і в цьому сам Бог підставляє їй плече («Моє покоління»); уславлення високої честі захисника («Фантомні болі»); викриття знедуховленого, «безмовного», комерціалізовано-корумпованого міста – Києва та ін. – і декларування потреби його оживлення («Місто з химерами», «План Б», «Маріуполь»); убоління за майбутнє України, її народу, часто через повчальні біблійні алузії й ремінісценції з класичних творів («Божественна комедія», «Вирок ночі», «Зірка», «Перед потопом», ін.) і наголошення на тому, що новочасся почнеться зі зміни на краще кожного з українців («Айті», «Пробудження», «Струм»); плекання пам'яті про жертв війни («Квіти», «Лічилка для янголів», «Побратим», «Тут був я», ін.), обстоювання душевної чистоти, людяності, кохання, родинного тепла й любові до життя всупереч трагічним реаліям («Донці», «Картини», «Народження», «Спрага»). О. Гальчук слушно висновує, що тема «людина і війна» в поета «пропущена крізь призму автобіографічного», позначена «проблематикою національного й особистісного самовизначення», «корелює з інтелектуальним і культурним досвідом автора» [2, с. 22]. Також важливо заактуалізувати в освітньому діалозі концепт свободи, проаналізований на матеріалі збірки та у виразненій в особистому інтерв'ю з митцем науковцем М. Пилинським: він означає «свободу від» загарбника і «свободу для» повноцінного життя в незалежній, правовій Українській державі [5, с. 9]. Урахування цих інтерпретаційних позицій засвідчить інтенціональність, духовнотворчу енергію текстів П. Вишебаби, їхній історико-політичний зміст і болісний екзистенціальний пошук автором гідного майбутнього Україні. Також учні зможуть поміркувати про те, як війна формує ідентичність покоління,





робить його «втраченим» чи «трагічно-оптимістичним»; поєднати аналіз тексту з розмовою про психологічні наслідки війни для молоді; зіставити досвід автора і його ліричного героя з власним.

Отже, життєвий і творчий шлях П. Вишебаби спонукає проговорювати під час шкільного ознайомлення з письменником низку важливих акцентів: правдиві й чіткі біографічні відомості про сучасника учнів (від журналіста, екоактивіста, музиканта, письменника до військовика, учасника російсько-української війни); його досвід Євромайдану, Революції Гідності, початку війни як основи мовного й політичного вибору; жанрову типологію збірки «Тільки не пиши мені про війну» як воєнної лірики, репрезентативного взірця комбатантської творчості; зображення в книзі пекла війни й антитетичного раю душі людини, у якій дуже важливо плекати вічні цінності; високий ідейний вимір віршів, котрі мовлять про втрати, жертви, недовершеність людини й можливість само-перестворення як долю божественного в ній, утверджують духовну міць роду й народу, воїнський подвиг і честь, пам'ять, мову, свободу – із вірою в майбутнє України.

Література

1. Вишебаба П. Тільки не пиши мені про війну. Київ : Видавництво Однієї Книги, 2022. 112 с.
2. Гальчук О. Провідні мотиви й образи поетичної книги Павла Вишебаби «Тільки не пиши мені про війну». *Літературний процес: методологія, імена, тенденції*. 2023. № 22. С. 15–23.
3. Заболотний О., Слоньовська О., Ярмутьська І. Модельна навчальна програма «Українська література. 7–9 класи» для закладів загальної середньої освіти. «Рекомендовано Міністерством освіти і науки України» (наказ Міністерства освіти і науки України від 01 грудня 2023 р. № 1466). 2023. URL: <https://surl.li/lcklli> (дата звернення: 22.12.2025).
4. Пастушенко Н., Чумарна М. Модельна навчальна програма «Українська література. 7–9 класи» для закладів загальної середньої освіти. «Рекомендовано Міністерством освіти і науки України» (наказ Міністерства освіти і науки України від 27 грудня 2023 р. № 1575). 2023. URL: <https://surl.li/gsisqj> (дата звернення: 22.12.2025).
5. Пилинський М. Політичний аспект концепту «свобода» у творчості Павла Вишебаби. *Синопис: текст, контекст, media*. 2024. № 30(1). С. 9–14.
6. Після пережитого на фронті читання Радіодиктанту не лякає, – Павло Вишебаба : інтерв'ю «Українському радіо». *Суспільне мовлення*. 16.10.2024. URL: <https://corp.suspilne.media/newsdetails/pislia-perezhytoho-na-fronti-chytannia-radiodyktantu-ne-liakaie-pavlo-vyshebaba/> (дата звернення: 22.12.2025).
7. Штерєва Т. Українські школярі вивчатимуть творчість Павла Вишебаби. *Факти*. 08.02.2024. URL: <https://life.fakty.com.ua/ua/showbiz/ukrayinski-shkolyari-vyvchatymut-tvorchist-pavla-vyshebaby/> (дата звернення: 22.12.2025).





Соколюк Ю. І.
молодший науковий співробітник
Інститут літератури ім. Т. Г. Шевченка НАН України (м. Київ)

МАГІЧНІ ЧИСЛА ДАВНЬОЇ ЛІТЕРАТУРИ

Ставимо за мету визначити виникнення і еволюцію нумерологічних знаків. З'ясуємо специфіку застосування чисел-символів, розширимо уявлення про числа в давнину. Виявимо і охарактеризуємо семантичну природу чисел у тексті Біблії та інших джерелах давньої літератури.

Кодування сакральних знань за допомогою чисел є важливим елементом еволюції на шляху світосприйняття. Сучасний світ з його новітніми технологіями існує завдяки цифрам, котрі винайдені у прадавні часи. Спочатку для лічби давні люди використовували «живу шкалу» на основі тіла людини. Цей обрахунок називався «пальцевим» [2, с. 18].

Науковці давнього Вавилону вважаються основоположниками астрономії, астрології і математики. Звідти семиденний тиждень, поділ кола на 360 градусів, поділ години на 60 хвилин, хвилини – на 60 секунд, секунди – на 60 терцій. Вавілоняни створили досконале для свого часу числення, в основі якого лежало не число 10, а 60. У Месопотамії кожен бог місцевого пантеону мав певний відповідник у «священних цифрах». Математичні знання цінувалися дуже високо і часто були зосереджені в руках духовенства та майстрів-будівельників. Будівельне мистецтво вимагало складання фігур квадратної, трикутної або багатокутної форми з квадратних плит або цеглин.

Грецький вчений Піфагор (VI ст. до н. е.) і його школа надавали числам магічних властивостей. «Числа, на думку піфагорійців, були елементами всіх речей і весь світ в цілому є нічим іншим, як гармонією і числом» [3, с. 67].

Піфагорійці вважали «10», тетрактис, числом досконалості. Зображували його за допомогою трикутника із десяти крапок. Він являв собою суму чисел $1+2+3+4=10$ і уособлював гармонію всесвіту. Піфагорійці давали клятву іменем тетрактиса і вважали його джерелом вічності.

Усі парні числа у піфагорейців були жіночої статі, непарні – чоловічої. Число «1» симолізувало точку, «2» – лінію, «3» – площину, «4» – тіло. Також «4» – число справедливості, «7» – число непорочності і дівочості. А сьогодні сучасні українці вважають «7» числом, що приносить удачу. Піфагорійці були впевнені, що тільки математика здатна дати розуміння законів Світобудови. Підтвердженням їхньої теорії мала слугувати таблиця множення і теорема Піфагора.

Гематрія – це єврейська містична система та метод аналізу, в якому кожній літері алфавіту (іврит) присвоєно певне числове значення, а слова чи фрази тлумачаться на основі суми цих значень. Слово «гематрія», на думку більшості науковців, походить від грецького «геометрія». Використовується в кабалістичних текстах, агаді, а також у равіністичній літературі з II століття н. е.





Подібні системи існують і в інших культурах: абджадія (арабська), ізопсефія (грецька/кирилична). Гематрія дозволяла кодувати інформацію, надавати словам і цифрам прихованого змісту. Вивчення цих особливих кодів завжди викликало цікавість істориків, релігієзнавців і філологів.

Число «7», за гематрією, позначає закінчену дію: приміром, семикратне окроплення кров'ю (Лев.4:6,17; 8:11; 14:7; Числ. 19:4; 4 Цар.5:10) або принесення у жертву семи тварин (Числ.28:11; Ієз.45:23; Іов.42:8). Ще це число пов'язане зі святістю: сім ангелів у Тов.12:15, сім очей на камені за пророком Захарією 3:9. Проте, перш за все, це кількість днів тижня і сьомий день – субота – священний для іудеїв (Бут. 2:2).

«12» є числом досконалості. Звідси 12 колін Ізраїлю. Також 12 Апостолів, учнів Ісусових, котрі будуть судити 12 колін Нового Ізраїлю. Новий Єрусалим у Об'явленні Івана Богослова має 12 брам, на них написані імена 12 колін Ізраїлевих (Об.21:12). «І міський мур мав дванадцять підвалин, а на них дванадцять імен дванадцяти апостолів Агнця» (Об.21:14) [1, с. 1521]. Вінок із 12 зірок на чолі Жінки (символу нового людства) скоріше за все символізує 12 сузір'їв Зодіаку (Об.12:1). Число спасенного народу 144000, тобто по 12 тисяч а кожне коліно Ізраїлеве.

Число «6» позначало незакінчену досконалість (Об.13:18). Св. Іван позначає числом «666» звірину. Св. Іринеї Ліонський (II ст. н. е.) вважав, що мова йшла про римського імператора Нерона, злісного гонителя християн у I ст. н.е., котрий став для них уособленням зла. Деякі ранньохристиянські манускрипти мають не число 666 у тексті Об'явлення Івана Богослова, а 616, це зафіксовано у Іринеї Ліонського.

У Біблії числа не вважаються священними, проте зберігають певне символічне значення. У давніх семітських культурах не дуже піклувалися про математичну точність у сучасному розумінні. Проте часто користувалися числами для підсилення сенсу сказаного. Приміром, число «2» може означати «деяка кількість» (Числ. 9:22), «у два рази більше» – велика кількість (Іс.40:2; 61:7; Зах.9:12). Потрійний повтор означає пафос, настирливість, вищий ступінь чогось (Ісаї 6:3). Цифра «4» може означати напрямки географічного горизонту (попереду, позаду, праворуч, ліворуч): чотири вітри (Іезекиїля 37:9), чотири ріки раю (Буття 2:10). Число «5» частіше за все має мнемотехнічне значення (пальці руки) і може мати обрядове значення (Числа 7:17, 23, 29). Проте є випадки, коли «5» означає приблизне значення «доля Веніаміна була уп'ятеро більша» (Буття 43:34) [1, с. 65].

Число «7» часто вживається у Святому Письмі: «Хто уб'є Каїна, семикратно буде пімщений» (Буття 4:15) [1, с. 11], «сім разів впаде праведний» (Пр. 24:16) [1, с. 808]. Згадано, що Ісус вигнав з Марії Магдалини 7 демонів (Мк.16:9) [1, с. 1259]. Щоб підкреслити вищий ступінь важливості події: Ламех буде «пімщений у сімдесятеро й семеро» разів (Буття 4:24) [1, с. 12], а Петро має пробачати кривдників до семидесяти семи разів (Мф 18:22) [1, с. 1212].





Число «10», на думку більшості дослідників, має мнемотехнічне значення, звідси походить і його застосування у Біблії. Господь дав Моїсею 10 заповідей (Вихід 34:28) і покарав юдеїв десятьма карами єгипетськими (Вих.7:14–12:29). Також десятка використовувалась, щоб підкреслити велику кількість чогось. Лаван десять разів міняв нагороду Іакова (Буття 31:7), Йов десять разів був зневажений його друзями (Йова19:3).

Символічне значення чисел «12» та «100» розглянуто у розвідці С. Кримського. Ці числові знаки позначали Небесний Єрусалим, що, зокрема, втілювалося в архітектурі середньовічних храмів. За висновками С. Кримського, 100-футовий розмір головних величин центрального ядра Софії Київської символізує Божественну повноту та досконалість Небесного Єрусалима. У головних вимірах Успенського собору Києво-Печерської лаври, який планувався як Небесний Єрусалим, також вираховується число “100”. Воно складене з параметрів ширини, довжини та висоти храму [4, с.10].

Дослідниця Мар'яна Нікітенко вважає, що «10» була серед найважливіших нумерологічних символів. У середньовічних трактатах це число уподібнювали до імені Господа. У «Строматах» Климента Олександрійського пояснення 10-ти заповідей Закону позначено літерою «йота», котра символізувала Ісуса Христа [5, с. 6].

Беда Високоповажний, англійський книжник, теж трактує ім'я Ісусове, як числа «10» і «8»: «перша буква «I» («йота») означає «10», а друга – «h» («эта») означає «8» [6, с. 75].

У пам'ятках давньоукраїнської писемності, таких як «Ізборник Святослава» (1073 р.), «Повість временних літ», а також у церковних текстах, вислови про математику переважно пов'язані з її практичним значенням (лічба, астрономія, будівництво) та богословським трактуванням чисел як символів божественного порядку.

Література

1. Біблія. Переклад І. Огієнка. США, 1988.
2. Депман И. История арифметики. Москва : Просвещение, 1965. 416 с.
3. История математики с древнейших времен до начала XIX столетия : в 3 т. / под. ред. А. Юшкевича. Москва : Наука, 1970. Т.1. 353 с.
4. Кримський С. Культурні архетипи Києва. *Київські обрії: історико-філософські нариси* : зб. наук. пр. Київ, 1997. С. 4–13.
5. Нікітенко М. Сакральна нумерологія в патериковому «слові» про прп. Євстратія Постника. *Історія релігієзнавчої думки*. 2021. № 21-2. С. 40–47.
6. Bede: On the Temple / Transl. with notes by S. Connolly with introduction by J. O'Reilly; Transl. Texts for Historians. Liverpool University Press, Vol. 21. P. 75.





Соловйов Д. О.
учень 9-А класу
Криворізький ліцей № 35 «Імпульс» Криворізької міської ради
Федоренко О. Б.
кандидат філологічних наук

МОЛИТВА ЗА УКРАЇНУ В. СИМОНЕНКА (ПАТРІОТИЧНА ЛІРИКА ПОЕТА-ШІСТДЕСЯТНИКА)

«Народ мій є! Народ мій завжди буде!»
В. Симоненко

Василь Симоненко (1935–1963) – видатний український поет ХХ століття, яскравий представник покоління шістдесятників. Його творчість припала на складний період в історії України, коли свобода слова була обмежена, а відкрито говорити про любов до Батьківщини було небезпечно. Попри це В. Симоненко сміливо висловлював власні думки і завжди залишався вірним своїм переконанням. Він був сильною та чесною особистістю, прагнув справедливості й правди.

Любов до України – провідна тема у творчості В. Симоненка, що виразно простежується в збірках його поезій «Тиша і грім» (1962), «Земне тяжіння» (1964), «Вино з троянд» (1965), «Берег чекань» (1965). Дослідники відзначають, що образ України в творчості В. Симоненка суголосний образу матері [3, с. 31]. Поетичні твори В. Симоненка і сьогодні виховують у читачів почуття відповідальності за долю України, за яку він щиро переживав і вірив у її щасливе майбуття.

Поезію «Задивляюсь у твої зіниці» дослідники вважають маніфестом усієї творчості В. Симоненка [4, с. 303]. Поет промовляє до України, як до рідної неньки, яку любить усім серцем, готовий за неї боротися і віддати життя:

Україно, ти моя молитва,
Ти моя розпука вікова...
Гримотить над світом люта битва
За твоє життя, твої права [5, с. 222].

Поет немов звертається до нас, українців ХХІ століття, і сьогодні творчість В. Симоненка звучить потужно й актуально, набуваючи нових сенсів.

У поезію «Лебеді материнства» В. Симоненко вклав глибокий патріотичний зміст, адже Батьківщину не можна обирати, її треба любити від народження і берегти. Важливість пам'яті, традицій і зв'язку поколінь поет передає за допомогою народнопоетичних художніх засобів – епітетів («тихі зорі», «білява хата», «материнська добра ласка»), порівнянь («лебеді, як мрії»), інверсії («сади зелені», «зорі сургучеві», «очі материнські», «заглядає казка»), метафор:

І якщо впадеш ти на чужому полі,
Прийдуть з України верби і тополі,

Стануть над тобою, листям затріпочуть,





Тугою прощання душу залоскочуть [5, с. 222].

Читаючи поезію «Лебеді материнства», розумієш, що любов до країни починається з родини та виховання, і людина має проявляти її впродовж життя через щоденні справи та відповідальність за рідну землю:

Можна все на світі вибирати, сину,
Вибрати не можна тільки Батьківщину [5, с. 222].

Поезія «Де зараз ви, кати мого народу?» вражає своєю емоційною силою. В. Симоненко змушує читачів замислитися про власну роль у житті Батьківщини: як наші думки, слова і дії впливають на життя людей і вирішують майбутнє України. Поет вірить у міць і незнищенність українського народу і його здатність вистояти:

Народ мій є! Народ мій завжди буде!
Ніхто не перекреслить мій народ!
Пощезнуть всі перевертні й прибудути,
І орди завойовників-заброд! [5, с. 224].

Поезія «Гранітні обеліски, як медузи» – це гнів і біль за український народ, який страждав від насильства і неправди. Справжній патріот В. Симоненко закликає відстоювати правду і боротися за щасливе майбутнє для рідного українського народу. В. Симоненко стверджує, що катам і тиранам доведеться відповісти за їхні злочини, а сильні духом українці переможуть, продовжуючи справу своїх волелюбних пращурів:

Гранітні обеліски, як медузи,
Повзли, повзли і вибилися з сил.
На цвинтарі розстріляних ілюзій
Уже немає місця для могил [4, с. 175].

Епіграфом поезії «Курдському братові» митець обрав слова Т. Шевченка «Борітеся – поборете», що виражають ідею твору. Художніми засобами метафор В. Симоненко влучно передав заклик українців до рішучої боротьби за свої права та свободу:

Але життя убивців не щади!
На байстрюків свавілля і розбою
Кривавим смерчем, бурею впади! [5, с. 223].

Відповідно до української фольклорної традиції, що простежується і в «Слові про Ігорів похід», В. Симоненко художніми засобами епітетів («підбиті зорі»), метафор («волають гори») говорить, що від нападу ворогів рідна природа страждає разом з народом.

В. Симоненко наголошує, що патріотизм природньо поєднується з повагою до інших народів, адже справжній патріот любить рідну країну і водночас розуміє боротьбу інших людей за волю. Поет промовляє до всього народу, апелюючи й до рідного українського народу:

О курде! Бережи свої набої –
Без них тобі свій рід не вберегти [5, с. 223].





Поезії В. Симоненка – це молитва за Україну, сповнена глибоким і щирим патріотизмом, справжнім почуттям відповідальності за рідний народ і його долю. Вірний син України В. Симоненко вчить нас любити рідну землю і людей, які на ній живуть, пам'ятати мужність, страждання українців і здатність нашого народу протистояти злу. Справжня любов до країни – це не лише гордість і теплі почуття, а щоденна турбота, повага до історії, готовність підтримати тих, хто бореться за справедливість, і вміння стояти за правду.

Творчість В. Симоненка – дороговказ для сучасної молоді проявляти патріотизм у простих речах, у словах і вчинках. Читаючи поезії В. Симоненка, приходиться розуміти, що бути патріотом – це щодня діяти в ім'я України, берегти і відстоювати Батьківщину завжди, навіть коли дуже важко.

Література

1. Василь Симоненко: «Україно, ти моя молитва...»: біобібліогр. нарис / авт. нарису Л. Тарнашинська; бібліограф-упоряд. Г. Гамалій; наук. ред. В. Кононенко; Нац. парлам. б-ка України. Київ, 2007. 119 с.
2. Майстер високого слова: до 80-річчя від дня народження В. Симоненка / Черкаська міська центральна бібліотека ім. Лесі Українки; уклад. Н. Смаглій. Черкаси, 2015. 28 с.
3. Масловська Т. Індивідуальність поезики Василя Симоненка. *Науковий вісник Міжнародного гуманітарного університету*. Сер. Філологія. 2015. № 19. Т. 2. С. 29–32.
4. Симоненко В. Берег чекань. Видання друге, доповнене. Вибір і коментарі І. Кошелівця. Мюнхен: Сучасність, 1973. 310 с.
5. Хрестоматія української літератури ХХ століття / упор. Є. Федоренко та П. Маляр. Друге, доп. й переробл. видання. Нью-Йорк: В-во Шкільної Ради при УККА, 1997. 400 с.





Стригун В. Ю.

аспірант

ДЗ «Луганський національний університет імені Тараса Шевченка» (м. Полтава)

Наук. кер.: Галич А. О., д. філол. н., професор

АНТРОПОЛОГІЯ ВОЄННОГО ДОСВІДУ У ЗБІРЦІ АРТЕМА ЧАПАЯ «НЕ НАРОДЖЕНІ ДЛЯ ВІЙНИ»

Повномасштабна війна з 24 лютого 2022 року, а також події, які їй передували, а саме періоди Революції гідності та Євромайдану (з 21 листопада 2013 року до 22 лютого 2014 року), АТО (з 14 квітня 2014 року до 30 квітня 2018 року), ООС (з 30 квітня 2018 року до 24 лютого 2022 року) кардинально вплинули на інтерес суспільства до мілітарної літератури, сформувавши окремий унікальний мілітарний дискурс. Оскільки тема мілітарної літератури для наших громадян є доволі новою, проте актуальною, тому виникає потреба у дослідженні зародження та еволюції цих творів, трансформації суспільної свідомості та художніх підходів до опису війни, створення колективної свідомості та ідентичності, переживання травми війни. Також твори мілітарної літератури є ключовим елементом у боротьбі з пропагандою та формуванням критичного мислення у суспільства.

Особливе місце у мілітарному дискурсі посідає документально-художня проза, що поєднує у собі фактографічну достовірність із суб'єктивною рефлексією учасника подій. Яскравим представником цього жанру є Артем Чапай зі своєю збіркою «Не народжені для війни», яка репрезентує фронтовий досвід через призму антропоцентричної оптики та індивідуального переживання війни цивільною людиною, залученою до збройного конфлікту.

Це збірка текстів-спостережень, внутрішніх монологів та есеїв про те, як цивільна людина пропускає крізь себе реалії війни. «Не народжені для війни» в англійському перекладі у списку найкращих книг 2025 року від Washington Post, у французькому – у списку найкращих книг 2024 року від Le Monde. Сам Артем Чапай під час війни на Донбасі працював репортером у виданні «Інсайдер», а вже після повномасштабного вторгнення став у ряди Збройних Сил України [1].

Автор чітко фіксує, на перший погляд, непомітні, але значні деталі фронтового побуту, які насправді формують щоденну рутину війни. Тут саме не про бойові подвиги, а про трансформацію людини під жорнами війни. Як зазначає автор у книзі: «На початку здавалося, що ми всі в одному човні. Однак різні люди, природно, почали робити різний екзистенційний вибір. Тепер я мушу силоміць збирати свої почуття любові й солідарності до купи. Якщо не робити свідомого зусилля волі, інстинктивна солідарність обмежується лише тими, хто теж вирішив боротися, приєднатися до Опору» [2, с. 11].

Тексти вибудовуються як тиха, довірлива розмова, у якій майже зникає дистанція між автором і читачем. Автор говорить відверто й прямо, не уникаючи тем страху, болю, фізичного й психологічного дискомфорту, а також абсурдності





окремих армійських ситуацій, які стають частиною щоденного досвіду війни. Важливо, що ця відвертість не переходить у тональність скарги: йдеться радше про уважне фіксування й осмислення того, що відбувається навколо та всередині людини. Сила цих текстів полягає саме в здатності чесно проговорювати нестерпні стани й водночас простежувати, як пережите поступово змінює автора та його спосіб бачення світу. Артем Чапай згадує «...впевнений, що за перші кілька місяців війни плакав більше, ніж перед тим за ціле доросле життя. І не те щоб я якийсь особливо чутливий. Попри український мачизм, тепер цього не надто соромився» [2, с. 51].

Назва книги «Не народжені для війни» у сучасному контексті є багатозначною і водночас концептуально навантаженою. Вона може сприйматися як формула внутрішнього спротиву війни, як фіксація небажання людини бути залученою до насильства та прагнення зберегти мирний спосіб життя. Разом із тим ця назва окреслює досвід людей, які ніколи не пов'язували себе з військовою справою і не мислили війну як власний життєвий вибір, однак у ситуації прямої загрози були змушені взяти на себе відповідальність за захист дому, близьких і країни.

Текст можна розглядати як різновид антивоєнного висловлювання, спрямованого не на абстрактне заперечення війни, а на пояснення її вимушеності. У ньому проговорюється позиція: війна не була бажаною, однак стала неминучою відповіддю на спробу знищення. Автор уникає моралізаторства й не знімає з себе відповідальності за зроблений вибір, наполягаючи на усвідомленні війни як зла, до якого людина не покликана від народження. Водночас текст стверджує інший вимір відповідальності – відповідальність перед власною країною і правом жити вільно та гідно, що й зумовлює необхідність збройного спротиву.

Автор підкріплює свої переконання щодо власних поглядів стосовно війни на сторінках книги: «До війни я теоретично схилився до пацифізму, але зараз я називаю це “абстрактним пацифізмом у вакуумі”. Я ідентифікував себе пацифістом, але не зовсім розумів, що мав на увазі, бо ніколи не опинявся в подібній ситуації. Дуже легко бути пацифістом, коли немає війни, і ти не стоїш перед реальним вибором – оборонятися чи тікати. У дійсності виявилось, що в цьому fight or flight я схильний спробувати боротися» [2, с. 26].

Таким чином, книга Артема Чапая «Не народжені для війни» відкриває можливість побачити війну з позиції цивільної та інтелектуальної людини, яка не ототожнювала себе з військовою сферою, однак опинилася всередині воєнної реальності. Це розповідь про свідомий, хоч і болісний вибір тих, хто мав змогу залишитися осторонь, але вирішив узяти на себе відповідальність – попри страхи, сумніви, неприйняття війни та глибоку прив'язаність до родини й мирного життя. Така позиція дозволяє зруйнувати усталені уявлення про фронт і військових, показуючи їх не як абстрактних «бійців», а як живих, уразливих і внутрішньо суперечливих людей, які не прагнули війни, але були змушені стати на захист свого дому.





Водночас текст створює простір для розуміння внутрішнього досвіду війни – тих мовчань, різких реакцій, внутрішніх зламів і напружень, які часто залишаються непомітними для цивільного погляду. Йдеться не лише про зовнішній вимір фронтового життя, а про глибокі зміни сприйняття реальності, накопичену втому й страх, що не мають простих слів для пояснення, але потребують бути почутими. Саме завдяки цьому збірка набуває значення документа часу, фіксуючи досвід, який рідко потрапляє до офіційних наративів, але є спільним для багатьох. Цей особистий, проте водночас колективно впізнаваний досвід зберігає в літературі живе свідчення про людину на війні – таку, якою вона була в цю історичну мить, і таким чином формує підґрунтя для майбутнього осмислення пережитого.

Література

1. Артем Чапай. *Wikipedia*. URL: <https://surl.li/qrrufm> (дата звернення: 09.02.2026).
2. Чапай А. Не народженні для війни. Чернівці : Книги – XXI, 2025. 120 с.





Тарасенко В. Г.
вчителька української мови і літератури
Комунальний заклад загальної середньої освіти «Балабинський ліцей «Престиж»
Кушугумської селищної ради Запорізького району Запорізької області

ЖАНРОВА СИНЕРГІЯ В ЛІТЕРАТУРНІЙ ОСВІТІ НУШ: БАЛАНС ДИДАКТИКИ ТА РОЗВАГИ

Сучасна концепція Нової української школи (НУШ) розглядає літературу не просто як набір текстів для вивчення, а як потужний інструмент розвитку особистості, формування критичного мислення та національної ідентичності. У центрі цієї програми стоїть складне завдання – знайти ідеальний баланс між дидактичним змістом та розважальною формою [5]. Нова українська школа трансформує підхід до читання через включення до програми різножанрових творів та групування їх у межах тематичних розділів.

Розважальний потенціал твору безпосередньо залежить від його жанру. Застосування жанрових моделей пригод, детективу чи фентезі дає змогу розкривати складні етичні питання, уникаючи прямолінійного дидактизму та зберігаючи ігрову природу тексту. Жанрова специфіка програмових творів стає тим самим «гачком», що утримує увагу підлітка, звиклого до динамічного медіаконтенту [2].

Література в НУШ будується на принципі «навчання через гру». Поєднуючи захопливі жанри з глибоким моральним змістом, сучасні автори допомагають учням не просто читати текст, а «прошивати» у свою свідомість важливі життєві алгоритми [1].

Наприклад, детективні елементи у творах «Таємне товариство боягузів, або Засіб від переляку № 9» Лесі Ворониної чи «Гімназист і Чорна Рука» Андрія Кокотюхи перетворюють читання на інтелектуальний тренажер, де розгадування таємниць нерозривно пов'язане з розвитком логіки та уваги до деталей. Дидактика полягає у розвитку критичного мислення, тоді як розвага базується на азарті розгадування таємниць.

Особливістю програмових художніх творів НУШ є те, що дидактика реалізується не через прямі повчання, а через емпатію та проживання досвіду разом із героєм [2]. Навчальний потенціал сюжетних ситуацій реалізується не через прямі заклики «будь добрим», а через проживання моментів разом із героєм. Коли учень читає повість «Таємне товариство боягузів, або Засіб від переляку № 9», він проходить справжню психологічну терапію. Авторка не соромить дитину за страх, а «легалізує» його, показуючи на прикладі Кліма Джури, що боятися – це нормально, а справжня сила полягає у здатності діяти навіть тоді, коли страшно. Таким чином, захопливий екшн стає оболонкою для глибокого уроку самоприйняття та відповідальності.





Логічним продовженням цієї стратегії є використання формату квесту для роботи з історичною пам'яттю. У творі Зірки Мензатюк «Таємниця козацької шаблі» пошук реліквії перетворюється на динамічну мандрівку Україною, де вивчення географії та історії відбувається попутно із розв'язанням загадок. Історія тут перестає бути сухим набором дат; вона оживає через емоційний зв'язок із минулим, змушуючи учня відчувати власну відповідальність за збереження національних символів [4].

Подібний механізм «прихованого навчання» працює і в жанрах фентезі чи фантастики, як-от у творах «Хто зважиться – вогняним наречеться» Олеся Бердника» або «Сапієнсах» Володимира Арєнєва, де надможливості героїв або технології майбутнього стають приводом для обговорення етики, толерантності та інклюзії. Це стимулює інтерес до науки (STEM) та одночасно розвиває емоційний інтелект.

Окрему роль у цьому процесі відіграє гумор, який виступає не лише як засіб розваги, а й як тонкий дидактичний інструмент. Через комічні ситуації у «Тореадорах з Васюківки» Всеволод Нестайко дозволяє читачеві самостійно побачити абсурдність певних вчинків, навчаючи відповідальності без зайвого суворого тону. Водночас лірична іронія Валентина Чемериса у повісті «Вітька + Галя, або Повість про перше кохання» допомагає підліткам простіше ставитися до власних комплексів та страхів першого кохання.

Важливим аспектом поєднання розважальності та дидактики є візуальна та мультимедійна складова, яка закладена в саму структуру сучасних творів. У 7-8 класах учні стикаються з текстами, що мають «кліпову» динаміку або чітко виражену кінематографічність [3]. Наприклад, повість Олександра Гавроша «Неймовірні пригоди Івана Сили» не лише розважає описом циркових номерів та силових трюків, а й слугує дидактичною платформою для обговорення сили духу та незламності перед обставинами. Розважальний елемент тут тісно переплетений із медіаграмотністю: порівняння тексту з його екранізацією дозволяє вчителю НУШ розвивати в учнів навички критичного аналізу візуального контенту.

Іншим виміром реалізації дидактичного потенціалу є проблемно-психологічний пласт, прихований за пригодницькою канвою. У 7 класі, коли підлітки проходять етап активного самоствердження, твори Андрія Бачинського (наприклад, «140 децибелів тиші») стають містком до розуміння інклюзії. Розважальна лінія подорожі та випробувань тут є лише фоном для глибокого уроку емпатії. Дидактика НУШ у цьому контексті відмовляється від ролі «наглядача» і переходить у роль «співрозмовника», де учень через текст вчиться комунікувати зі світом, який є неоднорідним і складним [3].





Порівняльний аналіз потенціалу програмових творів

Клас	Автор та твір	Жанр	Розважальний компонент («гачок»)	Дидактичне наповнення (урок)
5	В. Нестайко «Чарівні окуляри»	Повість-казка	Фантастичні елементи, динамічний квест, комізм ситуацій	Відповідальність за силу, цінність дружби, справжня та уявна крутість
5	З. Мензатюк «Таємниця козацької шаблі»	Пригодницька повість	Детективний квест на автомобілі, мандрівка замками України.	Вивчення історії та культурної спадщини, формування національної свідомості.
6	Л. Воронина «Таємне товариство боягузів, або Засіб від переляку № 9»	Пригодницька науково-фантастична повість	Сюжет про прибульців, шпигунські гаджети, подорожі в часі.	Психологічна робота зі страхами, важливість родинної підтримки.
6	І. Андрусяк «Вісім днів із життя Бурундука»	Гумористична повість	Спроба вивести «чортика з яйця», шкільні авантюри, «пацанська» логіка.	Розвиток емоційного інтелекту та критичного ставлення до «магічних» рішень проблем.
6	Остап Вишня «Перший диктант»	Автобіографічне оповідання	Доброзичливий гумор, самоіронія автора, кумедні дитячі страхи перед іспитом.	Формування позитивного ставлення до навчання та подолання стресу перед оцінюванням.
7	О. Гаврош «Неймовірні пригоди Івана Сили»	Пригодницька повість	Динамічний екшн, циркові виступи, боротьба з несправедливістю.	Пропаганда сили духу, чесності та здорового способу життя (STEM/Sport).
7	В. Чемерис «Вітька + Галя, або Повість про перше кохання...»	Гумористична повість	Гумористичні серенади, «дуелі», перші побачення.	Культура міжособистісних стосунків, емоційна зрілість у підлітковий період.
8	М. Старицький «За двома зайцями»	Соціально-побутова сатирична комедія	Каскад комічних ситуацій, колоритна мова (суржик як засіб комізму), динамічний сюжет.	Висміювання бездуховного гонитви за статусом, зради свого коріння та невігластва.
8	І. Нечуй-Левицький «Микола Джеря»	Соціально-побутова повість-хроніка	Динаміка мандрів, опис екзотичних (для того часу) місць, дух протесту й боротьби.	Формування ціннісних орієнтирів та розуміння історичного контексту боротьби за права людини.





Отже, дидактичний і розважальний потенціал сучасної дитячої літератури в програмі 5-8 класів НУШ реалізується через синергію жанрової привабливості та глибокого гуманістичного змісту. Використання пригодницьких, детективних та фентезійних елементів не спрощує навчання, а навпаки – робить його багатогранним, адаптованим до потреб «цифрового покоління», для якого емоційне залучення є головною передумовою засвоєння будь-якого життєвого уроку. У підсумку, саме поєднання розважальних жанрових «масок» та сюжетних «гачків» із глибоким виховним підтекстом дозволяє літературі НУШ бути по-справжньому дієвою, перетворюючи навчання на захопливий процес пізнання світу та самого себе.

Література

1. Державний стандарт базової середньої освіти : Постанова Кабінету Міністрів України від 30 вересня 2020 р. № 898. URL: <https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/898-2020-%D0%BF#Text> (дата звернення 13.01.2026).
2. Качак Т. Сучасна українська дитяча література: аспекти теоретичного аналізу. *Вісник Прикарпатського університету. Філологія*. 2014. Вип. 42–43. С. 131–136.
3. Кизилова В. Сучасна українська проза для дітей та юнацтва: жанрово-стильові особливості. Старобільськ : Вид-во ДЗ «ЛНУ імені Тараса Шевченка», 2015. 180 с.
4. Модельна навчальна програма «Українська література. 5–6 класи» для закладів загальної середньої освіти (авт. Яценко Т. О. та ін.). *Освіта.ua* : веб-сайт. 2021. URL: <https://osvita.ua/school/program/program-5-9/83087/> (дата звернення: 12.01.2026).
5. Нова українська школа. Концептуальні засади реформування середньої школи / упоряд. М. Грищенко ; заг. ред. М. Грищенко. Київ : МОН України, 2016. 40 с.





Тафійчук А. В.
студентка 4 курсу
Запорізький національний університет
Наук. кер.: Горбач Н. В., к. філол. н., доцент

НАТУРАЛІСТИЧНА ОБРАЗНІСТЬ ЯК ІНСТРУМЕНТ ХУДОЖНЬОГО ОСМИСЛЕННЯ ГОЛОДОМОРУ В ПОВІСТІ Є. ГУЦАЛА

Трагедія Голодомору 1932–1933 рр. посідає центральне місце в сучасній українській культурній пам'яті, а її художнє осмислення пов'язане з пошуком адекватної естетичної форми для репрезентації масового голоду, руйнації традиційних моральних і релігійних засад. Як показує О. Астаф'єв, уже в міжвоєнній літературі голод входить у поле зору митців через натуралістично-абсурдну сцену канібалізму й фантасмагоричні картини ірреального світу померлих [1]. Є. Гуцало, продовжуючи цю трагічну лінію, створює у повісті «Голодомор» художню модель геноциду, де натуралістична образність стає провідним інструментом осмислення історичної катастрофи.

Повість «Голодомор» входить до збірки «Сльози Божої Матері» (1990), яку, за спостереженням А. Гурбанської, утворюють три повісті-застереження – «Голодомор», «Безголов'я», «Прокляття» [3, с. 70]. Дослідниця наголошує, що цей цикл постає як особливе жанрове утворення, тобто метажанр, де поєднуються прийоми реалізму й натуралізму та вибудовується цілісний філософсько-екзистенційний дискурс [3, с. 70–71]. У цьому контексті «Голодомор» – це притча про долю українського селянства, яке опиняється «на межі життя і смерті, в ситуації розвіювання ілюзій та руйнування ідеалів» [3, с. 71]. Н. Горбач слушно трактує появу повісті «Голодомор» як «спробу проникнути в психологію українського суспільства крізь призму голоду як межової ситуації» [2, с. 205].

Також А. Гурбанська зазначає, що саме в цій повісті проблема «абсурдного світу й абсурдної людини» реалізується через художню парадигму викриття «антинародної політики тоталітарної системи та морального падіння людини в екстремальній ситуації виживання» [3, с. 71]. Під цим ми розуміємо, що натуралістична образність у творі постає як головний інструмент доведення до межі – тілесної, психічної, моральної – та фіксації моменту зламу людяності.

У дослідженні використано описовий і аналітичний методи для прочитання повісті Є. Гуцала «Голодомор», структурно-семантичний та контекстуальний підходи для виявлення системи натуралістичних образів у зв'язку з історією Голодомору 1932–1933 рр., а також порівняльний метод для зіставлення авторського бачення трагедії з науковими інтерпретаціями О. Астаф'єва, Н. Горбач та А. Гурбанської.

Уже на початку повісті поєднуються спокійний сільський краєвид і різко окреслений портрет Павла Музики: «...невисокий, покручений, наче корч... очі скидаються на двох переляканих павучків...» [4, с. 4]. Занедбана церква,





загадкове зникнення батюшки й «село сонне й тихе, як після маківки» [4, с. 4] показують, що за зовнішнім спокоєм приховані насильство і злам усталеного життя, а уважне змалювання тіла вже готує читача до сцен голоду й смерті.

Показовою для натуралістичної манери твору є сцена самосуду над хлопчиком з іконою: «Роїлися люті голоси, руки-круки рвали хлопця...» [4, с. 6]. Потім мертво тіло постає як «купа непорушного, зжужманого ганчір'я» [4, с. 6], тобто як безликий згорток, а не дитина. Такий опис оголює, наскільки жорстокою стає громада, коли, прикриваючись «правою вірою» й словами «злодій», «хриstopродавець», вона виправдовує вбивство.

Натуралістична образність у повісті окреслює й могильний простір хати Павла Музики та Галі. У маренні Галя бачить діда, який «загибіє без кожуха на морозі» [4, с. 26], бо Василь Гнойовий здере кожух і віддасть Гаркуші, що стисло передає досвід грабунку й приниження мертвих. Рух Павла, коли він «сповзає з подушки на сокиру, торкається губами леза – й припадає губами, наче цілує» [4, с. 26], перетворює буденне знаряддя праці на знак крайнього відчаю й внутрішнього надлому.

Одним із найвиразніших виявів натуралістичної образності є лінія Карпа Гнилокваса. Дід-гробар обмінює тіла померлих на півфунта зерна й мислить смерть у вагових категоріях: «За Явдоху півфунта, за Марка півфунта – вже фунт...» [4, с. 39]. У сцені, де він тягне Явдоху до грабарки, автор детально показує рух мертвого тіла: «Бере на тапчані ряденце, стелить на глиняній долівці, а тоді вже зсаджує бабу Явдоху з лежанки. – Яка ж ти легенька... Ніколи не обіймав, а тепер ось обняв. Бабині п'яти гупають об долівку, далі тіло її гупає глухо... Бабина голова метляється, очі витріщені» [4, с. 39]. Такий опис позбавляє смерть урочистості, зводить її до грубої фізичної дії і підкреслює повне знецінення людського життя.

Натуралістична образність виразно проступає в сцені з тіткою Юстиною та Юрком. Стару жінку показано майже як неживу: у неї «чорне лице», «сині руки лежать на колінах, а в руках – нічого» [4, с. 43]. Юрко боїться підійти, але все ж «ступає вперед, простягає руку – й тепле куряче яечко опиняється в долоні» [4, с. 42–43]. Виснажена, напівжива Юстина віддає дитині останнє, і через ці прості деталі текст одночасно показує і крайній голод, і здатність людини зберігати милосердя навіть у такому стані.

До відчуття голоду як фізичного стану Є. Гуцало послідовно прив'язує й образи їжі або її заміників. Показовий епізод, коли Павло Музика замість обіцяної булки дає малому Грицькові телячу шкуру: «На, – каже й простягає якийсь шкурат... – Теляча шкура. З'їси... Візьмеш обсмалиш на вогні, а потім у воду – і звариш, і наїси. Шкура з молодого теляти, навариста. Валялася на горищі, я й забув» [4, с. 80]. Грицько «бере шкурат з рудою шерстю, обома руками тулить до грудей», дякує і сприймає це як справжню їжу [4, с. 80]. Тут добре видно, як голод руйнує звичайні уявлення про їстівне й неїстівне: будь-який «шкурат» стає для дитини шансом вижити.





У цьому контексті фінальний епізод із вчителем Пилипом та знайденим у лісі немовлям прочитується як кульмінація переосмислення тілесності. Н. Горбач підкреслює, що саме цей фрагмент «вселяє віру в здатність людини вистояти», оскільки «перемога здорової людської моралі вчителя Пилипа» протиставляється утилітарному світогляду Гнилокваса, який готовий покласти «немовля на грабарку діда Карпа» [2, с. 209]. Пейзаж весняного лісу, де природа відроджується до життя, не скасовує натуралізму, а радше врівноважує його: дитяче тіло, яке можна або кинути в яму, або врятувати, стає мірилом остаточного морального вибору.

На рівні загальноукраїнського контексту повість Є. Гуцала «Голодомор» перегукується з тим баченням трагедії, яке подає О. Астаф'єв: Голодомор постає не лише як фізичне винищення людей, а як подія, що зламала історичний розвиток українського народу і спотворила його ментальність, коли замість еліти «провідне місце в ієрархії займають чужі емісари, перевертні, плебс» [1]. У повісті це осмислення доповнюється натуралістичними сценами голоду й смерті, через які трагедія відчувається як досвід конкретних тіл і зламаних доль.

Отже, натуралістична образність у повісті Є. Гуцала «Голодомор» виконує кілька важливих функцій. По-перше, вона дає змогу відтворити граничні стани людського тіла (смерть, хвороба, виснаження, голод та ін.) й тим самим показати крайній ступінь руйнування звичайного життя. По-друге, натуралізм розкриває моральну деградацію персонажів, для яких мертво тіло стає «півфунтом» зерна чи засобом вигоди, й водночас акцентує прояви людяності, які показують, що навіть у такій ситуації у світі ще лишається місце для добра. По-третє, натуралістичні сцени працюють як засіб колективної пам'яті: через тілесні образи читач ясніше відчуває трагедію конкретних людей і цілої селянської спільноти, що пережила геноцид.

Отримані результати важливі для подальших досліджень художнього осмислення Голодомору в українській літературі: порівняння натуралістичної поетики повісті Є. Гуцала з творами У. Самчука, В. Барки та інших авторів, а також для ширшого аналізу метажанру збірки «Сльози Божої Матері» як цілісного художнього свідчення про межові ситуації в історії України.

Література

1. Астаф'єв О. Трагедія Голодомору в українській літературі (спроба екзистенційного аналізу). *Золота Пектораль*. URL: <https://bit.ly/4rPXfSh> (дата звернення: 02.02.2026).
2. Горбач Н. Забуттю не підлягає : Трагедія 1932–1933 рр. у повісті «Голодомор» Є. Гуцала. *«Секретно. Не для печати»*. До 75-річчя Голодомору-геноциду 1932–1933 рр. Київ : Київський міжнародний університет, 2008. С. 205–210. URL: <https://bit.ly/4qxKuKQ> (дата звернення: 02.02.2026).
3. Гурбанська А. «Сльози Божої Матері» Є. Гуцала як метажанр. *Слово і Час*. 2007. № 1. С. 70–74.
4. Гуцало Є. Сльози Божої матері : повісті. Київ : Молодь, 1990. 264 с.





Троц А. О.
студентка 1 курсу
Запорізький національний університет
Наук. кер.: Торкут Н. М., д. філол. н., професор

**ЖІНОЧІ ПОСТАСІ «ФАЛЬСТАФІВСЬКОГО» ПСИХОТИПУ:
ПОРІВНЯЛЬНИЙ АНАЛІЗ ОБРАЗІВ МАРУСИ КАЙДАШИХИ
ТА ЖІНКИ З БАТУ**

Використання теорії архетипів К. Г. Юнга в літературознавчій компаративістиці відкриває доволі широкі дослідницькі перспективи, зокрема, дозволяє виявити специфіку національних художніх репрезентацій певного типу людського характеру, а відповідно, й наблизитися до розуміння певних етнокультурно маркованих поведінкових моделей. Одним із найбільш оригінальних архетипічних образів у світовій літературі є «вітальний герой» – персонаж, який втілює невичерпну життєву енергію, тілесність та прагнення до самоствердження. Доволі відомим зразком такого образу постає сер Джон Фальстаф – герой декількох творів Вільяма Шекспіра (дві частини хроніки «Генріх IV», комедія «Віндзорські насмішниці»). Цей психотип має і свої жіночі іпостасі. Дослідники, зокрема М. Стріха, вказують на те, що Жінка з Бату – Елісон із «Кентерберійських оповідей» (The Canterbury Tales) Джеффри Чосера постає як пряма літературна попередниця Фальстафа, фактично втілюючи ті самі риси задовго до появи шекспірівського героя [1, с. 208].

У контексті української літератури таку ж вітальну природу та поведінкову модель демонструє героїня повісті І. Нечуя-Левицького «Кайдашева сім'я» Маруся Кайдашиха [2]. Порівняння цих героїнь крізь призму типологічних сходжень дає змогу простежити, як спільний вітальний дух розкривається у різних національних культурах, в різні історико-літературні епохи (англійський Проторенесанс – український класичний реалізм).

Методологічною базою дослідження є концепція «гротескного тіла» та «теорія карнавалізації», розроблені М. Бахтіним. Центральним поняттям порівняльного аналізу є те, що гротескне тіло «не завершене», воно, як наголошує філософ С. Тарадайко, завжди перебуває у стані становлення, поглинання світу та самоствердження через матеріально-тілесне начало [3]. На особливу увагу в цьому контексті заслуговують персонажі, які втілюють народний гумор. Через свою надмірну енергію та яскраво виражену життєву силу вони стають інструментом боротьби проти суспільних обмежень. Яскравими представницями такого типу можна вважати Жінку з Бату [4]. Та Марусю Кайдашиху. Вони виходять за рамки традиційного патріархатного образу жінки та постають як активні особистості, які самостійно будують власне життя та керують своїм простором. Ці образи відображають народження нової людини, яка відмовляється бути лише тінню своїх предків. Вони утверджують





право на власну унікальність через активне суперництво та жагу до лідерства. Такі герої не просто перебувають на сторінках твору – вони стають його центром.

Проведений порівняльний аналіз дозволяє виявити глибоку спорідненість між англійською та українською героїнями, насамперед у сфері зовнішності як інструменту самоствердження. Елісон із Бату використовує вбрання, щоб підкреслити свою заможність та впевненість. Її яскраві червоні панчохи та дорогі хустки свідчать про економічну незалежність та сангвінічний темперамент [4,10]. Маруся Кайдашиха у Нечуя-Левицького так само ретельно вибудовує свій імідж. Її манери, перейняті під час служби у панів, любов до яскравих чобіт та білих хусток, а також звичка гордовито тримати голову – це знаки, якими вона відділяє себе від звичайного селянства [2, с. 72,76]. Вбрання та поведінка стають для неї інструментом впливу, яким вона змушує громаду визнавати її авторитет.

Свою схильність до домінування ці жінки виявляють навіть під час Божої служби. Жінка з Бату страшенно гнівається, якщо хтось наважується піти офірувати раніше за неї, бо вважала це неповагою до своєї персони. Схожу поведінку демонструє і Кайдашиха, використовуючи знайомства зі священниками та показову набожність з метою самоствердження. Для обох релігія стає одним із способів визнання їхнього авторитету іншими людьми. Цим героїням притаманна особлива, «фальстафівське» прагнення до лідерства над оточуючими. Вони не просто пристосовуються до обставин, а переробляють їх на свою користь, диктуючи свої правила тим, хто поруч.

Спільним є і те, що жінки використовують власне мовлення для домінування над іншими. Проте стратегії вони обирають різні, адже Елісон з Бату майстерно грається цитатами зі Святого письма, переосмислюючи їх так, щоб вони звучали на її користь. Натомість сила Кайдашихи ховається в її вмінні влучно висміяти опонента народним слівцем. Вона майстерно використовує іронію та лайку, щоб принизити співрозмовника і довести свою правоту.

Водночас, варто зауважити й суттєву відмінність між цими образами, яка полягає насамперед у масштабі їхнього мислення. Жінка з Бату постає як людина «широкого світу», адже вона багато подорожувала по святих місцях Європи і має величезний життєвий досвід. Бунт Елісон спрямований проти патріархатного світу, у якому вона веде інтелектуальну дуель із суспільством, відстоюючи права жінок. Кайдашиха ж замкнена у межах сільського побуту. Її поведінка є наслідком не філософського протесту, а сліпого наслідування «панських» манер, які вона перейняла під час служби у панів. Якщо Елісон використовує свою енергію для насолоди життям і ствердження своєї свободи, то Кайдашиха часто витрачає її на безглузді сварки та руйнування родинного затишку, що надає її образу трагікомічного відтінку.

Проведений компаративний аналіз дає підстави стверджувати, що Маруся Кайдашиха є українською версією «фальстафівського» типу, спорідненою з Жінкою з Бату. Обидві героїні прагнуть домінувати в родині та соціумі, використовуючи для цього яскравий одяг, демонстративно зухвалу поведінку по відношенню до церковних осіб і богослужінь та гостре слово як зброю. Водночас





масштаби їхнього бунту суттєво відрізняються, адже Елісон свідомо протистоїть суспільним нормам, тоді як Кайдашиха лише копіює панські манери та залишається обмеженою дрібними побутовими інтересами. Це порівняння показує, що українська література є частиною європейської, але має свою унікальність.

Література

1. Стріха М. Джеффри Чосер і його Жінка з Бату. *Всесвіт*. 2016. № 7–8 (1051–1052). С. 208–213.
2. Нечуй-Левицький І. Кайдашева сім'я. Гетьман Іван Виговський. Харків : Книжковий Клуб «Клуб Сімейного Дозвілля», 2010. 416 с.
3. Тарадайко С. «Двотіле тіло» Михаїла Бахтіна. *Філософська думка*. 2008. № 3. С. 142–151.
4. Chaucer G. *The Canterbury Tales of Geoffrey Chaucer : A Modern Rendering into Prose of the Prologue and Ten Tales / G. Chaucer ; modern rendering by P. MacKaye ; pictures by W. A. Clark*. New York : Duffield & Company, 1914. 235 p.





Халаши П. А.
аспірант

Запорізький національний університет
Наук. кер.: Ільченко І. І., к. філол. н., доцент

МІФОНІМИ ЯК ВАЖЛИВА СКЛАДОВА ФЕНТЕЗІЙНОГО СВІТУ (НА МАТЕРІАЛІ РОМАНУ А. НІКУЛІНОЇ «ЗАВІРЮХА»)

Важливим компонентом художнього простору роману А. Нікуліної «Завірюха» виступають міфоніми, які становлять значний пласт онімної лексики твору та виконують ключову роль у конструюванні вторинного світу. Система міфонімів роману вирізняється розгалуженістю та семантичною насиченістю. У ході суцільної вибірки було виділено та проаналізовано 55 міфонімів (разом із варіантами). Специфіка досліджуваного матеріалу полягає в тому, що аналізовані одиниці є індивідуально-авторськими міфонімами. Це номінації, які функціонують виключно в межах художнього хронотопу роману. До складу досліджуваної лексики входять міфотопоніми, теоніми та найменування духів та надприродних істот.

Фундаментальну роль у структуруванні фентезійного хронотопу роману «Завірюха» відіграють міфотопоніми. А. Нікуліна конструє тривірневу вертикальну модель всесвіту, яка є архетипною для більшості індоєвропейських міфологій та релігійних систем, яка складається з небесного світу (*Виру*), земного світу (*Тиш*) та підземного світу (*Лад*). У досліджуваному тексті ці локуси є не абстрактними метафізичними поняттями, а реальними просторами, між якими можливе переміщення персонажів.

Об'єднувальним елементом цієї тривірневої системи виступає міфотопонім *Дражда*. Специфіка авторського образу полягає у поєднанні ознак гори та дерева: *Перед Яром височіла гора Дражда – гора-дерево, що брала початок десь із глибокого підземелля, а вершину її годі було розгледіти за хмарами* [4, с. 219]. «Коріння» гори бере початок в *Лад*у, проходить через *Тиш*, а вершина закінчується у *Виру*: *Її коріння, сховане від людських очей глибоко під землею, поєднувало Тиш із Ладом – підземним світом, у якому панував Вершник Сновидінь разом із дружиною Мандрою* [4, 219]; *Своїм гіллям Дражда сягали Виру, у якому жив сам Вічник, Володар Світла, його батько Володар Шляху, дружина Темна, доньки Вогняна та Люта й півдухи* [4, с. 219].

Міфотопонім *Брама Двох Світів* (також *Брама Світів*) відзначається прозорою внутрішньою формою, яка розкриває головну функцію об'єкта – портал для переміщення між світами. Лексема «брама» в контексті актуалізує архетипну семантику межі та переходу, що створює конкретний просторовий образ: *Вони стрімко проминули Брामу Двох Світів і опинилися в Тишу* [4, 247]. Місце для переходу тісно пов'язано з горою-деревом Драждою, оскільки це єдиний елемент, спільний для *Виру*, *Тишу* та *Ладу*: *Брама Світів і досі у Дражді* [4, с. 214].





Важливими для змалювання підземного світу є міфотопоніми, які містять спільний компонент «долина» – *Долина Вічного Сну* та *Туманна долина*. Цей лексичний компонент асоціюється з великими відкритими просторами та розширює уявлення читача про географію підземного світу – *Ладу*. Центральним об'єктом цього простору є *Долина Вічного Сну*, яка є місцем прихистку для душ померлих: *Полеглі знайдуть спокій у Долині Вічного Сну, а їхня хоробрість та пам'ять залишаться у переказах...* [4, с. 280]. *Туманна долина* в романі є місцем народження унікальних створінь коней-снів, які також належать до підземного світу, оскільки саме на них душі переміщуються до *Ладу*: *У кожного коня з часом з'являвся свій вершиник. Коні-сни збирали душі. Чорні – злих, білі – добрих, сірі – тих, хто опинився посередині* [4, с. 247]. У семантичній структурі представлених міфотопонімів актуалізується давнє уявлення про смерть як стан вічного сну (що також відображено у фразеологізмі «спочити вічним сном»).

Важливими для розуміння світоустрою роману є теоніми. Аналіз цієї групи пропріальної лексики засвідчує домінування принципу семантичної прозорості: імена богів є мотивованими, що дозволяє читачеві без додаткових пояснень ідентифікувати сферу впливу кожного божества. За локалізацією та функціональним навантаженням теоніми поділяються на дві лексико-семантичні групи: імен богів, що живуть у *Виру* (*Вічник*, *Темна*, *Володар Шляху*, *Люта*, *Вогняна*), та боги підземного світу (*Вершиник Сновидінь*, *Мандра*).

Власні імена богів *Виру* у своїй семантиці містять компоненти, безпосередньо пов'язані з природними явищами. Теоніми *Вічник* (*Володар Світла*) та *Темна* (*Володарка Птьми*) мають характер бінарної опозиції: *Темна змусила його добряче понервувати. Вічник створив день, а вона йому на противагу – ніч, бо не бажала виходити на денне світло* [4, с. 231]. Імена доньок верховних богів *Люта* та *Вогняна* характеризують сезонні зміни. Теонім *Люта* асоціюється з суворістю зими та назвою місяця лютого. Натомість *Вогняна* уособлює літню спеку та енергію вогню, що відображено в кореневій семантиці імені: *У Тишу не бачили такої лихої зими. Люта не пускала тепло аж до травня. А подекуди зима застигла навечно* [4, с. 241]. Аномальні погодні явища можуть бути пояснені конфліктом між божествами: *Ти хоч знаєш, який зараз місяць? Травень, чула? Зараз моя черга! Якого Свистуна ти випустила завірюху посеред весни?* [4, с. 230].

Теоніми підземного світу пов'язані зі смертю не прямо, а алегорично, через концепти подорожі та сну. Номінація **Мандра** містить корінь *-мандр-*, спільний із лексемами *мандрівка* або *мандрувати*. Внутрішня форма міфоніма є вмотивованою, оскільки головною функцією персонажа є супровід душ до потойбіччя, що інтерпретується як остання путь: *... Мандра лагідно всміхалася, огортаючи малу шатами-крилами... Там, де й завжди, у Тишу, зустрічала й проводжала душі* [4, с. 249]. Теонім *Вершиник Сновидінь* в романі відповідає як за надсилання снів, так й за супровід душ: *Повертаю тобі сни, Вершинику Сновидінь, прийми мою подяку, прийми мою шану* [4, с. 39]; *Коли всі душі з Тишу було зібрано, Вершиник Сновидінь пронизливо свиснув, і коні помчали до Долину Сну* [4, с. 247].





Окремий пласт міфонімікону роману «Завірюха» становлять власні назви духів та надприродних істот: *Льода, Травник, Співач, Болотун, Безодні, Крилани, Сріблячки* та ін. Авторка впроваджує власну ієрархічну систему, поділяючи цих персонажів на вищих та нижчих півдухів. Загалом досліджувана група налічує 18 номінацій разом із варіантами.

Фундаментом міфологічної системи роману виступає класичне для жанру фентезі протиставлення добра і зла, реалізоване через концепти *Світло* та *Пітьма*. У тексті ці лексеми функціонують не як абстрактні явища, а як персоніфіковані сутності. Міфонім *Пітьма* розкривається також через вживання фоносемантичних засобів. Авторка уникає чіткого візуального опису, натомість вдається до створення акустичного образу: *Впус-сти...Дос-своль, дос-своль... – примовляла Пітьма, повільно підповзаючи ближче* [4, с. 223]. Ключову роль відіграє алітерація свистячого приголосного [с]. Така звукова організація мовлення (протяжний свист) у поєднанні з дієсловом руху «підповзати» актуалізує стійкі асоціації зі змією.

Окремою групою виступають імена духів, що відповідають за погодні явища. В романі функціонують номінації *Мороз, Сіач* (дух дощу, снігу та граду), *Свистун* (дух вітру), *Гур* (дух грози): *Служки осені, Гури, дружно взялися за батого й по черзі хвищали ними об землю. Дрібний дощ миттєво переріс у лиху зливу...* [4, с. 209]. Через таку прозору мотивацію назв авторка персоніфікує стихійні явища, трансформуючи абстрактні сили природи у зрозумілі антропоморфні образи.

Отже, міфоніми в романі А. Нікуліної виступають ключовим інструментом конструювання авторського вторинного світу. Аналіз вибірки з 55 онімних одиниць засвідчив, що письменниця створює цілісну, ієрархічно впорядковану систему міфонімів. Вони не лише номінують вигадані об'єкти й персонажів, а й конструюють цілісну міфологічну модель буття фентезійного світу. Специфіка досліджуваного матеріалу полягає у домінуванні принципу семантичної вмотивованості. **Усі проаналізовані одиниці є індивідуально-авторськими новотворами.** Вони функціонують виключно в межах вторинного світу роману, що засвідчує високий рівень авторської міфотворчості.

Література

1. Вільчинська Т., Вишнеvsька Г. Міфоніми в українській етнокультурі й творчості письменників кінця ХІХ – початку ХХ століть. *Вісник Львівського університету*. 2019. № 71. С. 186–195.
2. Дюкар К., Пономаренко О., Пономаренко О. Міфоніми в поетичних текстах Ліни Костенко та Оксани Пахльовської: компаративний аспект. *Молодий вчений*. 2023. № 11. С. 40–44.
3. Колоїз Ж. Лінгвальна репрезентація міфічно-містичного в індивідуально-авторській картині світу Павла Загребельного. *Folium*. 2025. № 6. С. 80–88.
4. Нікуліна А. *Завірюха*; 2-ге вид. Харків : Vivat, 2024. 336 с.





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

ХАРАКТЕРИСТИКА ОБРАЗУ РОЗИ В РОМАНІ Р. ПЛОТНІКОВОЇ «РЕКВІЄМ ДЛЯ РОЗИ»: ПСИХОЛОГІЧНИЙ АСПЕКТ

Образна система літературного твору часто є ключовим елементом аналізу, адже вона формує стрижень сюжетної будови тексту, створює психологізм та підтекст. Саме внутрішні перипетії персонажів допомагають реципієнту більше проїнятися прочитаним та осмислити глибину порушених проблем. Психологічний аспект образів літературних творів нерідко слугує предметом досліджень сучасних літературознавців, наприклад: Н. Веселовська у роботі «Психологізм української драматургії ХХ століття», О. Вертипорох «Психоаналітична інтерпретація: методика і практика (на матеріалі оповідання Володимира Даниленка “Солом’яний пан”», Н. Зборовська порушує цю тему в посібнику «Психоаналіз і літературознавство», Л. Золотюк у дисертації «Специфіка і функції художнього портрета у прозі В. Винниченка» та інші. Образна система роману «Реквієм для Рози» Р. Плотнікової не є дослідженою, що зумовлює актуальність дослідження.

Образна система неоднорідна та багатокомпонентна. Її складниками можуть бути не лише персонажі, які активно задіяні в перебігу подій, а й ті, що наявні позасюжетно, наприклад, образ дороги в історичному романі-хроніці П. Куліша «Чорна рада». П. Білоус писав: «Художній образ – ядро літератури, завдяки чому вона відрізняється від звичайного, буденного мовлення» [1, с. 57]. З цього випливає, що образ – це прояв фантазії, оформлений за допомогою мовних засобів. У літературознавчій енциклопедії зазначено: «Образ – особлива форма художнього структурування дійсності, якій притаманна яскрава предметна чуттєвість» [2, с. 139]. Саме наявність не лише плоских нарисів людей і предметів, які разом створюють уявну дійсність, а й того, що може викликати певні емоції та переживання, збагачує твір. Тому слід розглядати текст також з ракурсу психології.

У романі Р. Плотнікової «Реквієм для Рози» чекісти зображені патологічно жорстокими, аморальними, з психопатичними нахилами, наприклад, Яровий та Роза. Головна героїня, авторка листів, побачивши останню вперше, описує так: «Роза теж була в шкірянці, уся така ладненька, спідниця пряма й закоротка трохи, і чоботи лискучі-лискучі, і перепоясана не по-жіночому, бо ремінь широкий і з портупеею на лівому боці» [4, с. 64]. Ззовні жінка приваблива та охайна. Ідеально начищене взуття свідчить про її скрупульозність і можливу зацикленість за зовнішньому вигляді. Це є одним із наслідків театрального минулого, адже грим та костюм нерідко слугує ключовим елементом образотворення при постановці на сцені. Важливо зазначити, що пояс, закріплений по-чоловічому, також є





складником непрямого характеротворення, адже натякає на непростий характер героїні, прагнення мати грізний вигляд та силу, яку часто стереотипно приписують чоловікам.

Безіменна авторка листів пише: «Доки вона йшла наближаючись, я приглядалася, наче заворожена чи отупіла від подиву, бо та Роза колись грала у єврейському театрі й була такою актрисою, що куди мені» [4, с. 64]. Зауважимо, що єврейські театри існували в той час у стаціонарній формі, хоча час від часу зазнавали переслідувань унаслідок антисемітських поглядів. Наприклад, театр корифеїв мав із ними тісні зв'язки: «... театр М. Садовського – за період з 24 липня 1910 р. до 7 березня 1915 р. поставив 6 п'єс єврейських авторів, що значно зміцнювало зв'язки між українським та єврейським театрами» [3, с. 29].

Театральне минуле Рози є елементом потворної естетизації зла, адже від початку дівчина, яка згодом постраждає від рук чекістки, сприймає її як ключову фігуру нездійсненої вистави. Усі наступні сцени будуть супроводжуватись музикою та ексцентричною поведінкою Рози, що межують між мистецьким проявом та психопатією. При першій зустрічі з чекісткою героїня пише: «А тепер ось вона йшла довгим коридором, і здавалося, що це й тут тільки грає якусь чудну чи просто модну роль, що десь поруч теж є сцена і скоро, зовсім скоро почнеться вистава... І це тільки грим, тільки костюм, тільки забава» [4, с. 64]. Останнє речення наведеної цитати є передале перелічення того жаху, що відбуватиметься далі. Авторка нарочито використовує прийом емоційного нагнітання, а градація та накопичення посилюють враження від образу чекістки.

Цікавою є й історія зміни фаху Рози: «Наша “товариш Роза” теж вибралася з-під “червоного ліхтаря”, потім написала на свого друга чи клієнта донос, її здібності оцінили, і пішло-поїхало... Тепер уже при должності» [4, с. 70]. З відомої акторки вона перетворилася на елемент каральної машини донісши на знайому людину. Це засвідчує її жорстокість та холоднокрівність, страх опинитися у ролі жертви, адже належність до більш високого соціального стану означала майбутні переслідування, обшуки та репресивні заходи.

Безіменна героїня часто порівнює чекістку з сатаною: «Мені враз пригадалося, як колись Марія Заньковецька загримувалася під Ісуса й фотографувалася так. А Роза без гриму захотіла стати сатаною» [4, с. 137]. Подібний контраст посилює сприйняття її як втілення зла. Окрім неодноразово згаданої жорстокості, від Рози віє ще й загостреним егоїзмом і хворобливою вірою у власну непереможність та безкарність: «Тільки я стану легендою, а ти – ніким. Твоє ім'я зникне, зітреться на потерть» [4, с. 196].

Основним засобом позатекстуального характеротворення образу Рози є контраст з авторкою листів. Перша постає жорстокою, егоцентричною, безсердечною, натомість дівчина-панянка на фоні чекістки виглядає ще більш вразливою та тендітною.

Інші чекісти не люб'язно ставились до жінки, зокрема Яровий казав: «Ця сучка Роза вже всім влоперек горла, але її сам Лаціс благословив, отожд доводиться зважати на примхи стривоженої баби» [4, с. 67]. Можна





стверджувати, що поряд з несприйняттям був певний страх, адже остання частина цитати натякає на те, що певна особа вищого статусу схвалила її методи боротьби з неблагонадійними, а тому, протистояння з нею могло мати негативні наслідки.

До психологічного портрету Рози можна додати й вміння пристосовуватись до будь-якої ситуації та влади. На початку твору наявне приховане покликання на цю рису характеру чекістки: «Роза вітрів у цій точці готова демонструвати частоту й направлення вітру постійно» [4, с. 11]. За часів царату вона була визнаною акторкою, на початках радянської окупації – елементом каральної машини, а далі стала представницею законодавчої влади. Власниця листів розповідає: «Була в нього в Києві в Наркоматі знайома, розповідав, що вона навіть депутатшею стала» [4, с. 241]. Тобто жінці вдавалось за будь-яких влади та обставин залишатись при доволі високих посадах, а тому й можна сказати, що вона, ніби флюгер, поверталась за вітром доби й часу.

Отже, образ Рози є складним і багатоплановим. Р. Плотнікова зображує чекістку як деструктивне зло. Жінка діє на межі уявної театральної постановки та жорстокого психопатичного насилля.

Література

1. Білоус П. Вступ до літературознавства : навч. посіб. Київ : ВЦ «Академія», 2011. 336 с.
2. Літературознавча енциклопедія : у 2 т. / авт.-уклад. Ю. Ковалів. Київ : ВЦ «Академія», 2007. Т. 2. : М–Я. 624 с.
3. Овчієва Л. Любов Ліницька – виконавиця ролей у п'єсах єврейських драматургів (перший український стаціонарний театр М. Садовського у Києві (1909–1915 рр.). *Науковий вісник Київського національного університету театру, кіно і телебачення ім. І. К. Карпенка-Карого*. 2020. Вип. 26. С. 23–29.
4. Плотнікова Р. Реквієм для Рози : роман. Харків : Фоліо, 2016. 251 с.





Цикалова Н. В.
студентка 4 курсу
Запорізький національний університет
Наук. кер.: Проценко О. А., к. філол. н., доцент

ОБРАЗНА ТА ЗВУКОВА ОРГАНІЗАЦІЯ СЛОВА В ПОЕМІ П. ТИЧИНИ «ЗОЛОТИЙ ГОМІН»

Поєма П. Тичини «Золотий гомін» (1917 р.) належить до збірки «Сонячні кларнети» (1918 р.) і є одним із програмових текстів українського модернізму початку ХХ століття та важливим етапом становлення нової художньої свідомості в національній літературі. У радянський період твір було заборонено через виразний національно-державницький пафос та ідейну невідповідність офіційній ідеології.

Поєма П. Тичини «Золотий гомін» постала в добу Української революції 1917 року й стала поетичною реакцією на атмосферу духовного піднесення та віру в державотворчі перспективи України. Історичні події (проголошення Центральною Радою незалежності Української Народної Республіки) у творі осмислюються через символічну модель пробудження народу. Масові маніфестації й національне відродження втілено в образі «золотого гомону» – узагальненого голосу народу. Образ народу також функціонує як колективний суб'єкт історії – це не лише сучасники революції, а вся історична спільнота. Це свідчить про модерністський характер твору, зміщення акценту з індивіда на масову свідомість, трансформацію епічного жанру в бік символістської узагальненості.

Поєма П. Тичини «Золотий гомін» – це синтез символізму, музичності та експресіоністичної емоційної напруги. Художня система твору побудована на взаємодії кольору, звуку та руху, що формує ефект синестезії (характерна ознака ранньої поезики митця).

Особливого значення у творі набуває образ золотоговерхого Києва як сакрального центру історичної пам'яті та державницької традиції, майбутньої столиці вільної української держави: «Прекрасний Київ. / – буря! / Стихійно очі він розкрив – / І всі сміються, як вино... / – блиск!» [1, с. 25]. Символічно події відбуваються на території головного храму столиці – Софії Київської, де не випадково із «сивої-сивої Давнини» причаляють «човни золотії» і «...З хрестом, / Опромінений / Ласкою Божою в серце зраний / виходить Андрій Первозваний» [1, с. 24], який пророоче проголошував, що на київських пагорбах колись засяє Божа Благодать: «І засміялись гори, / Зазеленіли...» [1, с. 26].

Образ «золотого гомону» – це символічний змістотворчий центр поеми, це не лише звук, це – метафора колективного голосу народу, історичного пробудження нації: «Над Києвом – золотий гомін» [1, с. 24], і «човни золотії» [1, с. 24], і «джерела золоті» [1, с. 27], і навіть «ріка мутная сповнилась сонця і блакиті» [1, с. 25]. Епітет «золотий» – це символ національного піднесення,





оновлення, сакралізованого історичного моменту, адже традиційно золоту асоціюється зі світлом, сонцем, духовною величчю.

Поряд із «золотим», особливе символічне значення відведене образу «чорного птаха із гнилих закутів душі», «бездушного» птаха, «чорнокриллю», яке накрило і голубів, і сонце. Чорний птах – це образ-символ руйнації, яка загрожує ідеї відродження. Цей символ посилює драматизм твору: «Чорний птах ... / Із поля бою прилетів. / Кряче / У золотому гомоні над Києвом, / Над всією Україною – / Кряче. / О, бездушний пташе! / Чи це не ти розп'яття душі людської / Століття довбав? / Століття. / Чи не ти виймав живим очі, / Із серця віру?» [1, с. 26–27]. Контраст золотого й чорного формує опозицію світла і темряви, духовного піднесення і занепаду. Кольори не описують реальність, а передають емоційний стан історичного моменту. Саме через контраст кольорів вибудовується стильова напруга тексту.

Особлива роль у творі відведена звуковій організації. Поетика звуку в поемі виконує три функції: композиційну – організовує структуру через повтори й варіації, смислотворчу – репрезентує народ як колективний голос, емоційну – передає піднесення та тривогу.

Образ дзвонів виконує об'єднавчу функцію – дзвін скликає, гуртує, освячує: «Дзвенить, дзвенить, дзвенить... золоті джерела скресають під землею...» [1, с. 27]. І навпаки – «чорний крук кряче», роз'єднує. Через звук П. Тичина вибудовує симфонічну композицію, поєднує ліричну емоційність із епічним масштабом, вводить драматичний дисонанс. Фонетично звуки «дз», «дж», «скр», «кр» мають різкий, проривний характер, що підсилює енергію тексту. Тож, звук із одного боку організовує простір і формує атмосферу історичного піднесення, а з іншого – на тлі світлого «гомону» нагадує про чорні часи, калік, яких поставили на коліна. Інтонація стає короткою, уривчастою, звукова тканина втрачає ритмічну хвилю, з'являється пауза: «...Раптом тиша...» [1, с. 25]. Це створює дисонанс, який руйнує первісну гармонію. Композиційно – це перехід від мажорної тональності до мінорної. Варто відзначити все ж таки мажорний тон кінцівки поеми: «... ідуть. / То десь із сіл і хуторців ідуть до Києва – / Шляхами, стежками, обніжками / ... Дзвенять, немов сонця, у такт / – ідуть! ідуть!...» [1, с. 28].

Отже, поема П. Тичини «Золотий гомін» органічно вписується в естетику українського модернізму, поєднуючи історичну конкретику зі символістською образністю та звуковою організацією слова. Композиція побудована на принципі наростання та зіткнення образних і акустичних планів (від урочистого «золотого гомону» до тривожного «чорного птаха»).

Література

1. Тичина П. Золотий гомін. Лаврінченко Ю. Розстріляне відродження: антологія 1917–1933. Поезія – Проза – Драма – Есей. Київ : Смолоскип, 2007. С. 24–28.





Циндяйкіна А. М.
студентка магістратури
Запорізький національний університет
Наук. кер.: Доброскок С. О., к. філол. н., доцент

МОРАЛЬНИЙ ВИБІР ГЕРОЯ В ЕКСТРЕМАЛЬНИХ ОБСТАВИНАХ (ЗА РОМАНОМ В. ЛИСА «ВИФЛЕЄМ»)

Проблема морального вибору в екстремальних обставинах є однією з ключових у романі-триптиху «Вифлеєм» Володимира Лиса. Автор розкриває складні внутрішні трансформації особистості, яка змушена приймати життєво важливі рішення в умовах війни, окупаційних режимів і соціальних катастроф. Екстремальні обставини у творі виступають каталізатором духовних змін персонажів, оголюючи їхню справжню сутність і моральні переконання. Письменник акцентує увагу на тому, що вибір між добром і злом, честю і зрадою, співчуттям і жорстокістю стає визначальним чинником формування особистісної ідентичності героя.

Воєнні події, змальовані у творі, створюють атмосферу постійної загрози фізичного знищення, що загострює проблему відповідальності за власні вчинки. Герої роману опиняються перед дилемою: зберегти людяність чи піддатися інстинкту самозбереження, пристосувавшись до жорстоких законів тоталітарної системи. Відтак моральний вибір постає як акт внутрішньої свободи, що не залежить від зовнішніх обставин, адже навіть у ситуації примусу людина здатна визначати власні духовні орієнтири.

У першій частині роману ця концепція розкривається через внутрішній конфлікт раба Скитія (Ітомава), залученого до виконання наказу Ірода в умовах масового знищення немовлят. Скитій постає як відданий раб свого господаря, чесний і кмітливий. Попри прагнення здобути свободу й повернутися на Батьківщину, він жодного разу не замислився про втечу. Коли Ірод «позичає» раба у Квірінія для особливої місії – пошуків немовляти, майбутнього царя Ізраїля, – Скитій виявляє відповідальне ставлення до дорученої справи. За виконання цього завдання він, за словами господаря, має отримати свободу.

Квіріній апелює до базових, природних потреб людини, і саме ця обіцянка стає рушієм дій виснаженого працею та неволею раба. На цьому етапі герой фактично «обирає себе», будучи переконаним у правильності власного рішення. Водночас згодом у його свідомості дедалі частіше виникають сумніви щодо слів Ірода про нібито безневинність майбутніх дій. Ітомав намагається придушити ці сумніви, однак саме тут уже можна простежити перші ознаки формування власної позиції на екзистенційному рівні та зародження внутрішнього морального конфлікту. Коли Скитій ловить себе на думці, що він, «звір, полює на беззахисне створіння – жінку з немовлям», – на мить відчуває «щось схоже на сором», який незабаром подавляє, виправдовуючи себе – перед собою – тим, що лише хоче «бути вільним» [2, с. 110].





Цікавим є те, що формування внутрішнього переконання, яке згодом стане вчинком, відбувається поступово – через вагання й внутрішні діалоги з власним «Я». Скитій дедалі виразніше усвідомлює відповідальність за свої дії, за двох беззахисних істот, які цілковито довірили йому свої життя. Він ще неодноразово гнатиме «цю думку», але ж він – чоловік, захисник, отже, не може завдати їм шкоди.

Втративши владу над жінкою та її сином, Скитій остаточно усвідомлює, що вчинив зло, яке мусить виправити. «Ти зрадиш не Кедара та Естер, ти зрадиш себе» [2, с. 142], – прошепотів Скитію його внутрішній голос. Хоч він і знає, «яка покара чекає раба, що збунтувався проти свого хазяїна» [2, с. 142], він усе ж наважується визволити Естер і Кедара з в'язниці. Його вибір постає не лише як відмова від злочинного наказу, а й як екзистенційний акт «вибору себе», у якому людина стверджує власну моральну ідентичність.

Друга частина роману, зокрема історія німця Генріха та напівєврейки Бетті, продовжує розгортання проблеми морального вибору в умовах історичної катастрофи. Події твору відбуваються на тлі Другої світової війни та нацистської окупації, що супроводжується політикою Гітлера, спрямованою на систематичне переслідування та знищення євреїв. Ці обставини створюють радикальний ціннісний злам і граничні умови для прийняття рішень, у яких актуалізується проблема вибору себе.

Цей аспект передусім розкривається через постать Генріха фон Заукеля – майора німецької армії, відзначеного нагородами й репутацією «вмілого тактика в боях» [2, с. 288]. Він посідає особливе місце в системі нацистської влади: сам фюрер вручає йому орден, який «таким офіцерам, як він, ... давали у виняткових випадках» [2, с. 287]. З погляду державної ідеології Генріх постає як «справжнє уособлення істинного арійця» [2, с. 298]. Він є «частиною великої машини. І державного механізму» [2, с. 170].

Переломним моментом стає його зустріч із Бетті: «та зустріч, два коротких спілкування, хвилини пристрасті таки змінили його» [2, с. 244]. Його вражає освіченість й мудрість цієї дівчини, яка має особливий шарм. Слід зауважити, що за фашистською ідеологією зв'язок «чистого арійця» «вищої раси» з «жидівкою» вважався тяжким державним злочином. Генріх спілкується із дівчиною лише кілька разів, але вже на цьому етапі, окрім кохання, зароджується усвідомлення відповідальності за інше життя: «І тут Генріх фон Заукель зрозумів і був уражений своїм відкриттям – ця дівчина довіряє йому свою душу і своє майбутнє» [2, с. 176].

І хоча головним рушієм його вчинків є любов до дівчини, він проходить поступовий шлях від захоплення до розчарування, а згодом і до спротиву фашистській ідеології. До нього доходять чутки про жахи гетто, а згодом він бачить наслідки нацистської політики на власні очі: розстріляних, повішених, принижених і знищених людей. Десь у підсвідомості Генріх намагається відмовитись від відповідальності за скоєне «державним механізмом», тікає «од того відчуття, що він переможець» [2, с. 247]. Якщо фюрер бачить «велику і





красиву перемогу», то Генріх – «вогонь, руйнування і смерті». Його дедалі більше відштовхує логіка системи, яка перетворює людей на безіменний матеріал історії. Показовою є сцена, коли він ледве стримує себе, почувши зневажливі слова про жертв, і відчуває внутрішній протест проти такого «порядку» [2, с. 291]. Пізніше, коли у поїзді пасажири спостерігають страшну картину, як маленька дівчинка стоїть біля двох повішених, Генріх відчуває відразу, він готовий «врізати» тому, хто схвалить побачене [2, с. 294].

Подальше усвідомлення масштабу зла пов'язане з розповіддю Бетті про загибель їх спільного дворічного сина та про розстріл близько двох тисяч дітей. Згодом сестра Генріха нагадає йому біблійну історію про масове знищення ізраїльських немовлят, яку Генріх не раз згадуватиме, роблячи висновок, що «давня історія повторюється у їхній новітній імперії» [2, с. 312]. Усвідомлення масштабу зла руйнує його колишні уявлення про війну й обов'язок та переводить проблему вибору в площину особистої відповідальності.

Хоча Генріх добре розуміє, що допомога Бетті означає для нього смертельну небезпеку й фактичну зраду режиму, він усе ж наважується діяти. Його рішення постає як вибір, здійснений усупереч інстинкту самозбереження, – вибір на користь іншої людини і водночас на користь власної моральної ідентичності.

Водночас В. Лис виразно підкреслює зв'язок художнього вимислу з історичною дійсністю. У романі згадано щоденник Анни Франк та обставини, за яких євреїв рятували прості мешканці українських міст і сіл [2, с. 264–265]. Так історія Генріха й Бетті проєктується на реальні вчинки людей, які в умовах нацистського терору наважувалися на моральний опір.

У цьому контексті особливої ваги набуває феномен Праведників народів світу – людей різних національностей, які, ризикуючи власним життям, рятували євреїв під час Голокосту. За даними Меморіального комплексу Голокосту «Яд Вашем», почесне звання «Праведник народів світу» було присвоєно 2707 українцям [1]. Їхні вчинки засвідчують, що моральний вибір у ситуації тотального зла можливий і в реальному житті (не лише в художній площині). Саме в такому ключі роман набуває не лише літературного, а й виразного етико-історичного звучання.

Отже, роман «Вифлеєм» переконливо демонструє, що моральний вибір в екстремальних обставинах є формою екзистенційного самовизначення особистості. Історії Скитія та Генріха показують шлях від підпорядкування «механізму» насильства до усвідомленого прийняття відповідальності за інше життя. Такий вибір постає як утвердження людської й моральної ідентичності всупереч страху, примусу та загрози смерті.

Література

1. Коментар МЗС до Дня пам'яті українців, які рятували євреїв під час Другої світової війни. Міністерство закордонних справ України, 14 травня 2025 р. URL: <https://surl.lt/xsnnvr> (дата звернення 10.02.2026).
2. Лис В. Вифлеєм : роман-триптих. Харків : Фоліо, 2022. 507 с.





Ципанов С. О.

аспірант

Київський столичний університет імені Бориса Грінченка

Наук. кер.: Жигун С. В., д. філол. н., професор

РЕІНТЕРПРЕТАЦІЇ «І НЕ ЛИШИЛОСЯ ЖОДНОГО» А. КРІСТІ: ВІД КЛАСИКИ ДО ПОСТКОЛОНІАЛЬНОГО ТРАКТУВАННЯ

Дослідження творчості Агати Крісті у вимірі постколоніальних студій зазвичай зосереджене на проявах орієнталістичних мотивів в текстах авторки, оскільки письменниця за походженням, способом життя і матеріальним становищем була представником верхнього прошарку середнього класу Британської колоніальної імперії, вихованої на вікторіанських засадах.

«І не лишилося жодного» формально зберігає орієнталістичні мотиви починаючи з назви (в оригіналі «Ten Little Niggers»), і закінчуючи перенесенням подій на острів, що відрізаний від цивілізації і винесений за рамки нормального західного суспільства. Однак при глибшому розгляді цей текст виявляється сповненим антиорієнталістичних мотивів і в ширшому сенсі є критикою панівного прошарку вже занепадаючої Британської імперії.

Варто зауважити, що докопання цих висновків не обов'язково передбачає глибинного знання літератури та майстерності читання між рядків. Авторка вкладає у уста своїх персонажів зізнання в скоєнні злочинів та показує процес скидання масок пристойності та цивілізованості аж до скоєння нових злочинів. Таким чином, замість більш згладженого «представники англійського середнього класу деградує через екстремальні умови» А. Крісті пропонує читачеві погляд «представники англійського середнього класу завжди були такими».

Через високу популярність роман пережив численні екранізації від 1945 до 2020 року, що дозволяє простежити перетворення реінтерпретацій в контексті зміни епох.

Першою екранізацією стала американська стрічка 1945 року режисера Рене Клера. Створений у повоєнну епоху класичного Голлівуду, вона пропонує інший фінал, запозичений з театральної версії 1943 року, де Крісті змінила завершення на більш «гуманне». Такий вибір був продиктований етичними нормами того часу: глядачеві потрібно було показати справедливість і моральне відновлення, навіть якщо сюжетна реальність роману була значно більш песимістичною. Атмосфера стрічки іноді легка, з елементами комедії, що відповідало тодішнім обмеженням у темах кіно та униканню надто трагічних сюжетів. Відсутнє підкреслення будь-яких колоніальних чи орієнталістичних мотивів, за винятком місця подій.

У 1965 році з'явилася британська версія режисера Джорджа Поллока. Вона переносить події на гірський курорт, а не на безлюдний острів, надаючи історії новий європейський колорит. Сюжет в цілому лишається близьким до





роману, проте тон стрічки стає менш похмурим, наближаючись до гостросюжетного трилера 60-х з елементами соціальної гри. Фільм демонструє модернізацію класики для сучасного кінематографа того часу, де більший акцент робиться на стиль і атмосферу, ніж на сувору вірність сюжетним деталям.

У 1974 році Пітер Коллінсон створив версію, дія якої переноситься в пустельне середовище, що створює відмінний тон – від ізольованої англійської оселі до екзотичного, навіть екзистенційного простору. Сюжетні зміни підкреслюють змішування жанрів: кримінального трилера, психологічної містерії та екзотичного нуару. Ця екранізація демонструє тенденцію 70-х до експериментів із формою й стилем та інтернаціоналізації контенту (навіть імена більшості персонажів змінені).

Парадоксальним чином, британська екранізація 1989, тобто та, що була знята після розпаду Британської імперії, сповнена і наскрізь пронизана орієнталістичними мотивами (події переносяться до Африки, місцеве населення і природа є лише фоном, всі дійові особи – білі).

В радянській екранізації 1987 року подібні мотиви відсутні і вона дуже близька до оригіналу за сюжетом. Дві індійські екранізації цікаві тим, що населення колоній в них дивиться саме на себе очима Заходу.

Найсучаснішою є міні-серія BBC 2015 року режисера Крейга Вівейроса. Вона зберігає оригінальну трагічну кінцівку роману і робить акцент на психологічній глибині персонажів та їхніх мотиваціях. Соціальні теми, такі як вина, покарання та моральні дилеми, підкреслені значно сильніше, ніж у попередніх версіях.

В екранізаціях, як і в романі, саме білі люди в рамках замкненого середовища стають де-факто населенням колонізованих країн (негритятами або індіанцями), над якими довліє чужа і незрозуміла воля. Таким чином, оповідання Крісті є не просто психологічним детективом, а певною мірою алюзією на британський колоніалізм.

Література

1. Беньямін В. Мистецький твір у добу своєї технічної відтворюваності. *Беньямін В. Вибране*. Львів : Літопис, 2002. С. 77–78.
2. Крісті А. Десять негритят ; з англ. Харків : Клуб сімейного дозвілля, 2019. 256 с.
3. Christie A. *Come, Tell Me How You Live*. London : William Collins & Sons, 1946. 225 с.
4. *Movie Reviews for Murder on the Orient Express* Archived 15 March 2010 at the Wayback Machine. Rotten Tomatoes. Retrieved 5 December 2025.
5. Williams R. *Culture and Society, 1780–1950*. London : Chatto & Windus, 1958. 363 p.





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

ЕКЗИСТЕНЦІЙНІ ТА ПСИХОЛОГІЧНІ МОТИВИ В ПРОЗІ УКРАЇНСЬКОГО «РОЗСТРІЛЯНОГО ВІДРОДЖЕННЯ»

Проблема формування та трансформації особистості є однією з ключових у літературі початку ХХ століття, зокрема в прозі доби «Розстріляного відродження», що відзначається загостреною увагою до внутрішнього світу людини, її екзистенційних виборів і моральних колізій. Екзистенціалізм у художньому слові постає як спроба осмислення буття людини в ситуації онтологічної нестабільності. Походження терміна пов'язане з латинським *existentio* – «існування», що акцентує увагу на унікальності людського способу буття та його принциповій незвідності до раціональних схем. У творах, що належать до екзистенціалізму, художній світ змодельований за допомогою зображення абсурду буття, страху, відчаю, самотності, страждання, смерті. В осмисленні сенсу буття екзистенціалісти чи не найвизначнішу роль відводять смерті: «життя для смерті» проголошують єдиною метою і підсумком існування [Error! Reference source not found., с. 286]. У межах згаданого світогляду особистість розглядається не як функція соціальних структур, а як автономна сутність із неповторним внутрішнім досвідом.

Ідейні засади описаного розуміння людини пов'язують із філософією С. К'єркегора, який увів у науковий обіг поняття «екзистенція» та обґрунтував принцип суб'єктивної істини як визначальний спосіб пізнання людського буття [Error! Reference source not found., с. 285]. Зосередження на внутрішньому вимірі існування зумовило переорієнтацію гуманітарної думки з абстрактних універсалій на індивідуальний досвід, де тривога, самотність і відповідальність постають не випадковими станами, а фундаментальними характеристиками людського життя.

Попри те, що як цілісна стильова домінанта екзистенціалізм найвиразніше реалізується в прозі й драматургії кінця 1930–1940-х років, зокрема у творах А. Камю та Ж.-П. Сартра, його витоки простежуються вже в літературі 1920-х років. Засадничі принципи філософії буття виявляються у творчості Ф. Кафки, Т. Манна та В. Підмогильного, де художній простір організовується довкола проблеми особистісної ідентичності та меж людської свободи. Саме тому українська проза цього періоду демонструє ранні форми екзистенційного мислення, хоча воно ще не було концептуалізоване як окремий напрям.

Екзистенційна проблематика органічно поєднується з поглибленням художнього психологізму, який стає одним із провідних принципів моделювання літературної реальності. Поняття «художній психологізм» в літературознавчій науці на сьогодні є семантично недостатньо чітким. На думку Л. Козубенко,





дослідники часто послуговуються цим терміном у роботах теоретичного й прикладного характеру, проте його визначення може бути абсолютно протилежним у різних працях. Звернення до внутрішнього світу персонажа перетворюється на ефективний інструмент репрезентації буттєвих криз, адже саме психічна сфера фіксує реакції людини на історичні злами та духовну дезорієнтацію. В означеному сенсі психологізм виконує не лише зображальну, а й концептуальну функцію, відкриваючи можливість для художнього дослідження екзистенційних станів.

Становлення психологізму в українській літературі ХХ століття було тривалим і суперечливим процесом. Його найвищі здобутки дослідники пов'язують із реалістичною прозою другої половини ХІХ століття, розвиток якої збігся з інтенсивним формуванням психології як наукової дисципліни та її впливом на практику змалювання людської психіки. Крізь призму екзистенційного пошуку під впливом урбаністичного середовища змальовується трансформація головного героя. В. Підмогильний демонструє, що все життя людини, яке, відповідно до екзистенціалістської філософії, є своєрідною творчістю (людина сама творить свою сутність) – присвячене спробам співвіднести ці координати, вписати багатогранник людського «я» в коло ідентичності світу [2, с. 49]. Означений досвід підготував підґрунтя для подальшого ускладнення художнього аналізу особистості в прозі наступного покоління митців.

Українська проза 1920-х років, репрезентована творчістю В. Винниченка, В. Підмогильного, Г. Косинки, А. Головка, М. Хвильового, засвідчила утвердження нової художньої парадигми, яку визначають як початковий етап становлення інтелектуальної прози. У центрі наративної організації опиняється не подієва канва, а внутрішня мотивація вчинків, зміна емоційних станів і складна динаміка переживань. Подібна увага до психічних процесів сприяла розкриттю граничних ситуацій існування – морального вибору, відчуження, страху, духовної самотності, що наближує ці тексти до екзистенційної проблематики. Натомість ідейно-тематичне наповнення творів, які сфокусовані на особистісній проблематиці, «актуалізується авторами в інтелектуально-філософській площині, що тяжіє до поліфонічності та ігрового начала» [3, с. 23].

Отже, психологічний аналіз у прозі «Розстріляного відродження» слід розглядати як форму художнього втілення екзистенційного досвіду. Внутрішній конфлікт персонажа часто постає відображенням ширшої антропологічної кризи, у якій людина змушена самотійно конструювати сенс власного буття.

В. Підмогильний моделює інтелектуально-екзистенційний епічний характер, створений за допомогою інтелектуально-розмислових елементів образного мислення. О. Романенко називає це «інтерсуб'єктивним світом української психіки» [5, с. 15]. Подібна позиція фактично нівелювала індивідуальний вимір людського існування, підпорядковуючи художній текст ідеологічній нормативності.

Водночас літературознавці наголошують на тому, що психологізм не є універсальною властивістю мистецтва, а характеризує лише певні його сегменти.





Поряд із психологічними існують непсихологічні способи художнього опису дійсності, естетично рівноцінні. «Письменники-психологи» зосереджують увагу на дослідженні душевних процесів і прихованих мотивів поведінки, тоді як інші автори орієнтуються на альтернативні виміри буття. За змальованих умов психологізм функціонує як стилістична домінанта, що визначає тип художнього мислення.

Л. Козубенко пропонує багатовимірне трактування цього поняття, розглядаючи його як органічну властивість мистецтва слова, як продукт художньої діяльності автора, що відображає індивідуальну й колективну психологію, а також як свідомий естетичний принцип творчості, у якому він постає безпосередньою метою художнього зображення. Доцільніше аналізувати психологізм художнього тексту, враховуючи його системну природу, а відтак досліджувати це явище способом, що орієнтований на його цілісність [**Error! Reference source not found.**, с. 174]. Означене розуміння дозволяє інтерпретувати психологізм не лише як техніку письма, а як спосіб пізнання людини.

Думки, переживання та прагнення персонажа формують художній образ світу, де складність психіки визначає суспільно-естетичну значущість людини. Сукупність методів і форм, спрямованих на розкриття цих процесів, окреслюється поняттям «психологічний аналіз», який у прозі «Розстріляного відродження» виконує роль ключового механізму осмислення буттєвих суперечностей.

Отже, взаємодія екзистенційного та психологічного вимірів зумовила якісну трансформацію української прози міжвоєнної доби. Звернення до внутрішнього світу героя стало способом художнього дослідження людини, що опинилася перед трагічними викликами історії та власної свідомості. Саме в цій єдності психологічної глибини та філософії існування формується новий тип літературного мислення, зорієнтований на розкриття унікальності людського буття.

Література

1. Білоус П. Вступ до літературознавства : навч. посібник. Київ : Академія, 2011. 336 с.
2. Гірняк М. У пошуках координат для власного «Я» : проблема ідентичності у прозі Валер'яна Підмогильного. *Філологія. Літературознавство*. Наукові праці. 2011. Вип. 154. С. 43–50.
3. Девдюк І. Критична рецепція екзистенційної прози міжвоєнних десятиліть в українському літературознавстві. *Філологічні трактати*. 2020. Вип. 1. С. 17–28.
4. Козубенко Л. Концепція психологізму у художньому творі як літературознавча проблема. *Вчені записки ТНУ імені В. І. Вернадського*. Серія : Філологія. Журналістика. 2022. Т. 33 (72). № 1. Ч. 2. С. 165–176.
5. Романенко О. Концепція людини в українській літературі 20-х років (на матеріалі прози Г. Михайличенка, М. Хвильового, М. Івченка, В. Підмогильного) : автореф. дис. ... канд. філол. наук : 10.01.01. Київ, 2002. 23 с.





Шкурдода Д. Ю.
учениця 9-А класу
КУ Сумська спеціалізована школа І–ІІІ ступенів № 25
Наук. кер.: Кириленко Н. І., к. філол. н., доцент

СИМВОЛІКА ОБРАЗУ ХАТИ В УКРАЇНСЬКІЙ НАРОДНІЙ ПАРЕМІОГРАФІЇ

Українська народна культура сформувала цілісну систему символів, що відображають світоглядні уявлення, життєві цінності та ментальні особливості народу. Одним із найстійкіших і найглибших за семантикою є образ хати, який посідає особливе місце в українській народній пареміографії. Хата у фольклорній традиції постає не лише як матеріальний об'єкт житла, а як багатозначний символ родини, рідного простору, соціального статусу, захищеності та духовного буття.

У сучасних умовах переосмислення культурної спадщини звернення до символіки хати дозволяє глибше зрозуміти базові екзистенційні орієнтири українців, їхнє уявлення про «своє» і «чуже», про дім як центр життєвого простору та моральної відповідальності.

Метою дослідження є виявлення особливостей символізації образу хати в українській народній пареміографії та з'ясування її ролі в системі національної міфопоетики.

А. Данилюк зазначає, що в традиціях української хати ми бачимо безмежний прояв творчої наснаги народу, його досвіду, знань і художнього смаку. Народне житло було цікаве й оригінальне не тільки за формою, але й внутрішнім змістом. Кожна річ, предмет у ньому, крім свого практичного значення, мав ще й свій духовний образ. Завдяки цьому хата для селянина ставала всім: і храмом, і рідним краєм, і батьківщиною, і матір'ю [1].

В українських пареміях хата насамперед постає як захищений простір, протиставлений зовнішньому, потенційно небезпечному світові. У пареміях чітко простежується опозиція «своє – чуже», де своя хата асоціюється з правдою, волею, силою та внутрішньою гармонією, тоді як чужа – із приниженням, нестабільністю та життєвими випробуваннями: «Своя хата – своя правда, своя стріха – своя втіха» [3, с. 110]; «Чия хата, того й правда» [3, с. 214]; «Дома і стіни помагають» [3, 48]. Саме тому у фольклорі чітко артикулюється ідея необхідності власного житла як умови повноцінного життя.

Важливим є трактування хати як осередку родинного життя. У прислів'ях і приказках хата нерозривно пов'язана з родиною, господарством, взаєминами між чоловіком і жінкою, батьками та дітьми. Хата осмислюється як живий простір, що «радіє» або «плаче» залежно від наявності господаря й господині, порядку та злагоди. Особлива роль у збереженні домашнього вогнища традиційно відводиться жінці, що також відбито у фольклорних формулах: «Без





господині хата плаче» [3, с. 59]; «Без господині хаті – що день без сонця» [3, с. 56].

Окрему групу становлять паремії, у яких хата символізує соціальний і матеріальний стан людини. Образи порожньої, холодної або занедбаної хати вказують на злидні, нестатки й життєву скруту. Водночас іронічні або повчальні прислів'я засуджують показний добробут без внутрішнього змісту, наголошуючи на пріоритеті праці та господарювання: «Хату зробити – не стільчик збити» [3, с. 340]; «Хто багато спить, тому дома не нажить» [3, с. 245]; «Лінивий у своїй хаті змокне» [23, с. 88] тощо.

У народній пареміографії хата також набуває сакрального значення. Вона осмислюється як святиня, де діють особливі норми поведінки, а гостя сприймають як Божого посланця: «Гість у хату – Бог у хату» [1, с. 68], інакше «Гість у дім, Бог з ним» [1, с. 93]. Уявлення про «чисту» і «нечисту» хату, магичні дії під час будівництва оселі, символіка порога й покуття свідчать про глибоке міфологічне підґрунтя образу.

Концепт хата має значно багатше етнокультурне наповнення, ніж концепт дім. Якщо дім у пареміях здебільшого виступає нейтральною назвою житла, то хата функціонує як національно маркований символ, пов'язаний із селянською культурою, родинними традиціями та українською історичною пам'яттю. Звідси розуміння того, що саме хата становить етносимволічне ядро.

Для українця хата є не просто місцем проживання чи побутовим простором, а сакральним осередком буття, центром його Всесвіту, початком і завершенням життєвого простору, своєрідним alter ego людини. Саме в межах хати формується екзистенційний досвід особистості, закорінений у родинній пам'яті, традиції, моральних цінностях і національній ідентичності.

Отже, образ хати в українській народній пареміографії є багатофункціональним етнокультурним символом, який відображає базові уявлення українців про світ, людину та її місце в ньому. Хата постає як простір життя, моралі, пам'яті й національної самосвідомості, а її символіка залишається актуальною і в сучасному культурному контексті.

Література

1. Данилюк А. Українська хата. Київ : Наукова думка, 1991. 112 с.
2. Ковальчук О. Українське народознавство : книга для вчителя. Харків : Освіта, 1994. 174 с.
3. Українські прислів'я та приказки. Народна творчість / упоряд. С. Мишанич, М. Пазяк. Київ : Дніпро, 1984. 390 с.





Якубовська М. С.

к. філол. н., доцент

Конгрес літераторів України, голова (м. Львів)

Стахів М. О.

к. пед. н., доцент

Львівський національний університет ім. Івана Франка

ТВОРЧИСТЬ Г. ЛЮТОГО: ТВОРЕННЯ ПРОСТОРУ ДУХОВНОЇ СВОБОДИ ОСОБИСТОСТІ

Методологія дослідження полягає в застосуванні культурологічного, феноменологічного, компаративного, історико-логічного, синергетичного методів. Зазначений методологічний підхід дозволяє проаналізувати системне творення архетипної моделі творчого коду Григорія Лютого у системі формування критичного мислення як цілісної функціональної єдності людської індивідуальності та навколишнього світу.

Проблема формування критичного мислення людини засобами художнього слова у системі духовних координат часу є предметом досліджень вчених ХХ століття: Г. Кременя, М. Жулинського, С. Квіта, І. Зязюна, І. Беха, О. Сухомлинської, М. Зимомрі, Р. Расевича, Г. Васяновича та ін. На нинішній час постала проблема дослідження шляхів розвитку української культури, зокрема ролі художньої літератури у системі творення культурологічної парадигми в архетипі сучасної епохи.

Дослідження контексту традиції наукового та художнього доробку Григорія Лютого переконливо доводить, що літературний текст виступає своєрідним архетипом доби, яку відображає, незалежно від тематики зображуваного явища; так як виступає системою комунікаційної взаємодії між читачем (реципієнтом), автором, текстом твору і хронотопом як філософсько-екзистенційною категорією, яка допомагає глибше накреслити колізії взаємозв'язку тексту твору як філософської категорії і тексту твору, як знаково-кодОВОЇ системи моделі людського буття.

*Я у Бога про землю спитав –
І сказав посмутнілий
Всевишній:
- Ця земля вже тому вам
свята,
Що із лона її ви всі вийшли.
Ти пізнаєш, де серце зігрів,*

*Як її, клянучись, будеш їсти,
Як глевку її кинеш на гріб,
Як відчуєш, яка вона чиста!
Як народиш на ній діточок,
Як ізвідаєш щастя незлес
І обпалишся болем свічок,
Як життя віддаси ти за неї...*

Аналіз мисленнєвого коду Григорія Лютого є надзвичайно актуальним у пору сучасної глобалізації задля потреби вироблення системи пошуку шляхів людиною до самої себе – формуванням Я-духовного людської індивідуальності. У творчості Григорія Лютого становлення культуроцентричного архетипу сучасного мислення стане основою духовного оздоровлення сучасного





суспільства. Вдосконалення світу, за переконанням письменника, починається із усвідомлення кордо центричної основи українського буття.

*Ти відкрий моє серце, відкрий.
Крапля крові не відає болю,
Не лякайся мого крику, о доле,
Ти відкрий моє серце, відкрий. ...
Як блакить відкриває нам птиця.
Ти відкрий моє серце, відкрий [9].*

За переконанням Григорія Лютого, критичне мислення співвідносне із життєвою мудрістю людини, із системою ціннісних наративів, котрі складають основу її життєстійкості. Критичне мислення співвідносне із ментальним здоров'ям нації, дає відповідь на запитання про силу, волю, здатність до перемоги як необхідної усвідомленості життєвих дій.

*Залишайте себе на землі.
Роздавайте щомиті, даруйте,
Жодну пісню в собі не змарнуйте,
Не затміть жодній миті політ!
Це не ваше: з далеких століть
Вам передане людське батьками.
Будьте щедрими, будьте із нами!
Залишайте себе на землі! [9].*

Дослідження текстів творів Григорія Лютого дозволяє стверджувати, що мова є велетенською стихією, океаном буття, озоновим шаром, у яких живе людина. Ідея «емоційної регуляції» [3, с. 13], яка є визначальною у творенні виховної взаємодії, визначається, систематизується, реалізується у «домі буття», що ним є мова: «Мова є домом буття. У ньому живе людина» (Гайдеггер). Аналіз текстів творів Григорія Лютого переконливо доводять, що мова і мовлення співвідноситься як діалектична єдність одиничного і загального, як усвідомлення трансформації людства у конкретній людській індивідуальності і як творення духовного буття людства в усвідомленні важливості буття кожного людської індивідуальності.

Культурологічне мислення людини, за трактуванням Григорія Лютого, формує здатність людської індивідуальності виходити на новий рівень усвідомленого духовного «Я». Культурологічне мислення формує здатність людини перемагати біль, страх.

*Україно, полин мій гіркий!
Яничаром розтерзані села.
А у селах у зорях ставки...
Їх наплакали наші жінки.
Пересохли і очі, й джерела...*

*Ти жива ще, Вкраїно, поглянь,
Ще степи твої щедрі уповні!
Місяченько пливе ще у човні,
Щоб розбитись об хвилі світань.
Підведися ж із праху, устань!» [9].*





Культурологічне мислення у концептуальному баченні Григорія Лютого тісно пов'язане із категорією людської пам'яті. Воно формується на основі усвідомлюваного детермінованого розвитку подій.

Знов судний час – чуттів страшна робота.

За ніч зчорнієш, зораний, мов лан.

Дала природа муки за щедроти.

А люди це вважають за талант [9].

Проекція естетики і твореного ним стилю культурологічного мислення закладає основу для формування системи цінностей нашої доби; тому є важливою у формуванні сучасних гуманітарних інновацій, у яких поглиблюється система дискурсу сучасної літератури та її визначального впливу на формування гармонійно розвиненої особистості, а відтак і на творення духовного коду сучасного буття.

Людина сучасної епохи повинна усвідомлювати відповідальність, яку бере за творення нових духовно-інтелектуальних шляхів у парадигмі новітньої доби. Проблематика конгруентності процесів пізнання й оперування даними гуманітарних наук вимагає достеменного аналізу й синтезу на міждисциплінарному рівні. Дослідження системи мисленнєвого коду Григорія Лютого дозволяє закласти основи дослідження системи творення парадигми художньої літератури у контексті традиції духовних досягнень людства.

Література

1. Арто Антонен. Театр і його Двійник. Київ : Видавництво Жупанського, 2021. 280 с.
2. Бех І. Особистість у просторі духовного розвитку. Київ : Академвидав, 2012. 256 с.
3. Возняк Т. Тексти та переклади. Харків : Фоліо, 1998. 667 с.
4. Квіт С. Основи герменевтики. Київ, 1996. 248 с.
5. Ортега-і-Гасет Х. Вибрані твори. Київ : Основи, 1994. 345 с.
6. Павличко С. Дискурс модернізму в українській літературі. Київ, 1999. 443 с.
7. Франко І. Із секретів поетичної творчості. *Франко І. Вибрані твори у трьох томах*. Дрогобич : Коло, 2005. Т. 3. С. 116–191.
8. Zymomyra M., Yakubovska M. The Diskourse of spiritual and existential formation of Ivan Franko the concept of personality. *Accents and Paradoxes of Modern Philology*. 2020. № 1(5). С. 96–116.
9. Михайленко О. «І полетить за голосом душа ...»: поет Григорій Лютий. URL: <https://biblio.lib.kherson.ua/i-poletit.htm> (дата звернення: 10.02.2026).





Наукове видання

**УКРАЇНСЬКА ЛІТЕРАТУРА
В ПРОСТОРІ КУЛЬТУРИ І ЦИВІЛІЗАЦІЇ**

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

**Запорізький національний університет
Філологічний факультет
69600, м. Запоріжжя
Жуковського, 66
тел.: (061) 289-12-75**



