

Літературний процес:

- Методологія
- Імена
- Тенденції

Literary Process:

- Methodology
- Names
- Trends

№ 26

Виходить двічі на рік
Видається з грудня 2012 року

Засновник:
Київський столичний університет імені Бориса Грінченка

Видається з грудня 2012 року

Виходить двічі на рік

Ідентифікатор медіа в Реєстрі суб'єктів у сфері медіа R30-03702 від 11.04.2024,
присвоєний Національною радою України з питань телебачення і радіомовлення

На підставі наказу Міністерства освіти і науки України № 420 від 15.03.2021
журнал внесений до переліку наукових фахових видань категорії «Б» з філології (спеціальність 035)

Рекомендовано до друку Вченою радою Київського столичного університету імені Бориса Грінченка
(протокол № 4 від 30.10.2025)

Головний редактор:

Вірченко Тетяна Ігорівна — професор кафедри української літератури, компаративістики і гринченкознавства Факультету української філології, культури і мистецтва Київського столичного університету імені Бориса Грінченка, доктор філологічних наук, професор (Україна).

Заступник головного редактора:

Руснак Ірина Євгенівна — декан Факультету української філології, культури і мистецтва Київського столичного університету імені Бориса Грінченка, доктор філологічних наук, професор (Україна).

Випусковий редактор:

Козлов Роман Анатолійович — професор кафедри української літератури, компаративістики і гринченкознавства Факультету української філології, культури і мистецтва Київського столичного університету імені Бориса Грінченка, доктор філологічних наук, професор (Україна).

Редколегія:

Букрієнко Андрій Олександрович — завідувач кафедри японської мови і перекладу Факультету східних мов Київського столичного університету імені Бориса Грінченка, кандидат філологічних наук, доцент (Україна);

Віннікова Наталія Миколаївна — проректор з наукової роботи Київського столичного університету імені Бориса Грінченка, доктор філологічних наук, професор (Україна);

Гайдаш Анна Владиславівна — професор кафедри германської філології Факультету романо-германської філології Київського столичного університету імені Бориса Грінченка, доктор філологічних наук, доцент (Україна);

Гальчук Оксана Василівна — професор кафедри світової літератури Факультету української філології, культури і мистецтва Київського столичного університету імені Бориса Грінченка, доктор філологічних наук, професор (Україна);

Дель Гаудіо Сальваторе — професор кафедри романської філології та порівняльно-типологічного мовознавства Факультету романо-германської філології Київського столичного університету імені Бориса Грінченка, доктор філософії габілітований (Україна);

Нежива Людмила Львівна — професор кафедри початкової освіти Факультету педагогічної освіти Київського столичного університету імені Бориса Грінченка, кандидат філологічних наук, доктор педагогічних наук, доцент (Україна);

ван Пір Віллі — професор Інституту літературознавства та іноземних мов Мюнхенського університету імені Людвіга-Максиміліана, доктор наук, професор з літературознавства та міжкультурної герменевтики (Німеччина);

Рарицький Олег Анатолійович — завідувач кафедри історії української літератури та компаративістики Кам'янець-Подільського національного університету імені Івана Огієнка, доктор філологічних наук, професор (Україна);

Ткаченко Анатолій Олександрович — професор кафедри історії української літератури, теорії літератури та літературної творчості Інституту філології Київського національного університету імені Тараса Шевченка, доктор філологічних наук, професор (Україна);

Чеснокова Ганна Вадимівна — професор кафедри лінгвістики та перекладу Факультету романо-германської філології Київського столичного університету імені Бориса Грінченка, кандидат філологічних наук, професор (Україна);

Штепенко Олександра Геннадіївна — завідувач кафедри журналістики Міжрегіональної академії управління персоналом, доктор філологічних наук (Україна);

Шурма Світлана Григорівна — доцент кафедри сучасних мов і літератур Університету Томаша Баті, кандидат філологічних наук (Чехія).

Реферується, індексується та зберігається в

ERIH PLUS, Національній бібліотеці України імені В.І. Вернадського,
Google Scholar, Index Copernicus International, DOAJ

Адреса редакційної колегії

04207, Україна, м. Київ, вул. Левка Лук'яненка, 13-Б, ауд. 220

Київський столичний університет імені Бориса Грінченка

Тел.: +38 (044) 426-46-60

E-mail: litp@kubg.edu.ua

Сайт: <http://litp.kubg.edu.ua>

ISSN 2311-2433 (Print)

ISSN 2412-2475 (Online)

<https://doi.org/10.28925/2412-2475.2025.26>

© Автори публікацій, 2025

© Київський столичний університет імені Бориса Грінченка, 2025

Founder:
Borys Grinchenko Kyiv Metropolitan University

Published since 2012

Publication frequency: 2 times a year

Media identifier in the Register of Media Entities R30-03702 dated 11.04.2024,
issued by the National Council of Ukraine on Television and Radio Broadcasting

The journal is included in the List of Scientific Professional Publications of Ukraine (category "B") in Philology (specialty 035)
according to the Order of the Ministry of Education and Science of Ukraine № 420 dated 15.03.2021

Recommended for publication by the Academic Council of Borys Grinchenko Kyiv Metropolitan University
(*Rec. № 4 dated 30.10.2025*)

Editor in Chief:

Tetiana Virchenko — Professor at the Department of Ukrainian Literature, Comparativistics and Grinchenko Studies
at the Faculty of Ukrainian Philology, Culture and Art at Borys Grinchenko Kyiv Metropolitan University, Doctor
of Philology, Professor (Ukraine).

Deputy Editor in Chief:

Iryna Rusnak — Dean of the Faculty of Ukrainian Philology, Culture and Art at Borys Grinchenko Kyiv Metropolitan
University, Doctor of Philology, Professor (Ukraine).

Managing Editor:

Roman Kozlov — Professor at the Department of Ukrainian Literature, Comparativistics and Grinchenko Studies
at the Faculty of Ukrainian Philology, Culture and Art at Borys Grinchenko Kyiv Metropolitan University, Doctor
of Philology, Professor (Ukraine).

Editorial Board:

Andrii Bukriienko — Head of the Department of Japanese Language and Translation at the Faculty of Oriental Languages
at Borys Grinchenko Kyiv Metropolitan University, Candidate of Philological Sciences, Associate Professor (Ukraine);

Anna Chesnokova — Professor at the Department of Linguistics and Translation at the Faculty of Romance and Germanic
Philology at Borys Grinchenko Kyiv Metropolitan University, Candidate of Philological Sciences, Professor (Ukraine);

Oksana Halchuk — Professor at the Department of World Literature at the Faculty of Ukrainian Philology, Culture and Art
at Borys Grinchenko Kyiv Metropolitan University, Doctor of Philology, Professor (Ukraine);

Anna Gaidash — Professor at the Department of Germanic Philology at the Faculty of Romance and Germanic Philology
at Borys Grinchenko Kyiv Metropolitan University, Doctor of Philology, Associate Professor (Ukraine);

Salvatore del Gaudio — Professor at the Department of Romance Philology and Comparative-Typological Linguistics
at the Faculty of Romance and Germanic Philology at Borys Grinchenko Kyiv Metropolitan University, Doctor of Philosophy
Habilitation (Ukraine);

Liudmyla Nezhyva — Professor at the Department of Primary School Education at the Faculty of Pedagogical Education
at Borys Grinchenko Kyiv Metropolitan University, Candidate of Philological Sciences, Doctor of Pedagogy, Associate
Professor (Ukraine);

Willie van Peer — Professor at the Institute of Literary Studies and Foreign Languages at Ludwig Maximilian University
of Munich, Doctor of Philology, Professor of Literary Studies and Intercultural Hermeneutics (Germany);

Oleh Rarytskyi — Head of the Department of History of Ukrainian Literature and Comparative Studies at Kamianets-
Podilskyi Ivan Ohienko National University, Doctor of Philology, Professor (Ukraine);

Oleksandra Shtepenko — Head of the Department of Journalistic at Interregional Academy of Personnel Management,
Doctor of Philology (Ukraine);

Svitlana Shurma — Assistant Professor at the Department of Modern Languages and Literatures, Tomas Bata University
in Zlín, Candidate of Philological Sciences (Czech Republic);

Anatolii Tkachenko — Professor at the Department of History of Ukrainian Literature, Theory of Literature and Literary Art
at Taras Shevchenko National University of Kyiv, Doctor of Philology, Professor (Ukraine);

Natalia Vinnikova — Vice-Rector for Research at Borys Grinchenko Kyiv Metropolitan University, Doctor of Philology,
Professor (Ukraine).

Referenced, indexed and archived in

ERIH PLUS, V. I. Vernadskyi National Library of Ukraine,
Google Scholar, Index Copernicus International, DOAJ

Editorial Address

04207, Ukraine, Kyiv, 13-B Levka Lukianenka St, office 220
Borys Grinchenko Kyiv Metropolitan University
Tel: +38 (044) 426-46-60
E-mail: litp@kubg.edu.ua
Website: <https://litp.kubg.edu.ua>

ISSN 2311-2433 (Print)

ISSN 2412-2475 (Online)

<https://doi.org/10.28925/2412-2475.2025.26>

© Authors of publications, 2025

© Borys Grinchenko Kyiv Metropolitan University, 2025

Концептуальні питання літературознавства

<i>Бондарева Олена. Дискурс Бандери у п'єсі Тетяни Киценко «Зелені томати»</i>	6
<i>Кретова Олена. Корновенко Лариса. Образ майбутнього у романі-квесті Е. Клайна «Першому гравцеві приготуватися»</i>	19
<i>Маценка Світлана. Квір як аналітична категорія художнього твору (квірне прочитання «Малюка Цахеса на прізвисько Цинобер» Е. Т. А. Гофмана)</i>	31
<i>Микитюк Ірина. Репродуктивне насильство: десуб'єктивація жінки в романі «Уражені» Ульріке Дрезнер</i>	39
<i>Овсяницька Ганна. Екзистенційна зумовленість теми любові в поезіях війни (на матеріалі творів збірки «Поміж сирен»)</i>	46
<i>Paliński Rafał. Wampiryczna kobiecość w literaturze polskiego modernizmu i dwudziestolecia międzywojennego</i>	58
<i>Плетньова Ганна. Своєрідність жіночих образів і функцій жіночих персонажів в українській історичній прозі 1920-х років (на прикладі творів «Упирі» Юліана Опільського та «Сотниківна» Б. Лепкого)</i>	66
<i>Розінкевич Наталія. Екокритичне осмислення Чорнобильської зони у книзі Сергія Плохія «Чорнобильська рулетка. Війна в ядерній зоні»</i>	74
<i>Руснак Ірина. Історіософські «сильветки» Бориса Гомзина про «Історію Русів», Тараса Шевченка та етичну формулу національного єднання</i>	82
<i>Сухомлинов Олексій. Виміри турецької фемінності та маскулінності у текстах Вітольда Шабловського</i>	91
<i>Фока Марія, Рибальченко Валентина. Спроба гендерного прочитання роману А. С. А. Гаррісон «Мовчазна дружина»</i>	100

Рецензії

<i>Васьків Микола. «Нам належить зберегти і примножити наші національні цінності...» (Рецензія: Емомалі Рахмон. Таджики в дзеркалі історії: від арійців до Саманідів. Харків: Видавець Андрій Парамонов, 2024. 688 с.)</i>	106
--	-----

CONTENTS

Conceptual Issues of Literary Studies

<i>Olena Bondareva</i> . Bandera's Discourse in Tetiana Kytsenko's Play "Green Tomatoes"	6
<i>Olena Kretova, Larysa Kornovenko</i> . The Image of the Future in Ernest Cline's Quest Novel "Ready Player One"	19
<i>Svitlana Macenka</i> . Queer as an Analytical Category of a Fictional Text (Queer Reading of "Little Zaches, Called Zinnober" by E. T. A. Hoffmann)	31
<i>Iryna Mykytiuk</i> . Reproductive Violence: The Desubjectivization of Women in Ulrike Draesner's Novel "Die Verwandelten"	39
<i>Hanna Ovsianytska</i> . Existential Dependency of Love Theme in the Poetries of War (on the materials of the anthology "Among the Sirens")	46
<i>Rafał Paliński</i> . Vampiric Femininity in Polish Modernist and Interwar Literature	58
<i>Ganna Pletnyova</i> . The Originality of Images and Functions of Female Characters in Ukrainian Historical Prose of the 1920s (based on the works "Ghouls" by Julian Opilsky and "Sotnykivna" by Bohdan Lepky)	66
<i>Nataliia Rozinkevych</i> . Ecocritical Understanding of the Chornobyl Zone in Sergii Plokhii's Book "Chernobyl Roulette: War in the Nuclear Disaster Zone"	74
<i>Iryna Rusnak</i> . Historiosophical "silhouettes" of Borys Homzyn: On «Istoriia Rusiv», Taras Shevchenko and the Ethical Formula of National Unity	82
<i>Olexiy Sukhomlynov</i> . Dimensions of Turkish Femininity and Masculinity in the Texts of Witold Szablowski	91
<i>Mariia Foka, Valentyna Rybalchenko</i> . An Attempt at Gender Reading of A. S. A. Harrison's Novel "The Silent Wife"	100

Reviews

Mykola Vaskiv. "It is our duty to preserve and multiply our national values..." (Review: Emonali Rahmon. (2024). Tajiks in the Mirror of History: From Aryans to Samanids. Kharkiv: Publisher Andriy Paramonov, 688 p.)	106
---	-----

<https://doi.org/10.28925/2412-2475.2025.26.1>

УДК 8 (09)883

Олена Бондарева,

Київський столичний університет імені Бориса Грінченка (Київ, Україна)

<https://orcid.org/0000-0001-7126-452X>

e-mail: o.bondareva@kubg.edu.ua

Дискурс Бандери у п'єсі Тетяни Киценко «Зелені томати»

У статті вперше здійснено літературознавчий аналіз п'єси Тетяни Киценко «Зелені томати» (2024), створеної у Швеції під час Rikstolvan Residency за програмою TUA та присвяченої пошукам нових художніх ресурсів роботи з образом Степана Бандери. Драматургиня власним прикладам показала, що розмова про Бандеру засобами театру сьогодні є можливою: у п'єсі створено ситуацію вибору для українських біженок — чи наважитися робити театральний проєкт про Бандеру в інших європейських країнах, зокрема Німеччині та Польщі, у яких офіційне ставлення до постаті Бандери є вкрай упередженим, чи, навпаки, прислухатися до тамтешніх грантодавців та обрати для себе нейтральну, не таку провокативну тему. Метою вбачаю інтерпретацію п'єси «Зелені томати» в аспекті авторського бачення її ключового концепту — Степана Бандери — на тлі нинішнього етапу українського опору російській агресії. Методологічно працюватиму з театральною антропологією, ритуально-міфологічними практиками, інтерпретаційним поворотом у художній біографістиці та постнекласичними теоріями дієвця / жертви, також візьму до уваги модель «театру-мережі». Під впливом знайомства з сучасними візіями європейських театрів, які повсякчас залучені до суспільного обговорення тих проблем, які недопроговорені або маргіналізовані політичними інститутами, українські драматурги масштабували практики створення животрепетних драматургічних текстів гострого полемічного спрямування. Зокрема, розмова про Степана Бандеру як одна із тенденцій драматургії нових українських біженців уже мала місце в п'єсах «Зелені коридори» Наталки Ворожбит і «Заощаджуйте світло» Поліни Положенцевої. Т. Киценко в п'єсі «Зелені томати» вдало сполучає елементи політичної біографії Степана Бандери, подані в евристичному ключі, модель театру-мережі та прийоми сучасних екранних мистецтв, доповнені мережевими активностями. Це дозволяє жінкам-мисткиням у її п'єсі по-новому осмислювати власну громадянську ідентичність та свою причетність до нинішньої і майбутньої долі України й українства.

Ключові слова: війна, біженство, Бандера, міф, ритуал, театр-мережа, постнекласичний драматургічний текст.

Вступ. У панорамному інтерв'ю журналістки Вікторії Кіхтенко з сучасними українськими драматургинями для українського суспільного мовника та онлайн-медіа «Суспільне. Культура» вкотре прозвучали докори сучасному українському театру, у більшості своїй індиферентному до реалій сьогоденного суспільного життя у надскладних умовах війни. Драматургиня Тетяна Киценко пояснює, що «справжня причина, з якої сучасні п'єси на військові та соціальні теми рідко мають попит в українських (особливо державних) театрах, в тому, що, на жаль, у багатьох художніх керівників та режисерів відсутній досвід або бачення, як інтегрувати сучасні реалії

в театральний формат без зайвого трагізму чи пафосу. Вони просто не знають як. Зовнішньо це виглядає як снобізм та ігнор. Уся ця картина сильно розчаровує та демотивує авторів, які чесно прагнуть зробити щось корисне для суспільства та, наприклад, присвятити себе документуванню війни» (Кіхтенко). У той же час, як засвідчує мистецтвознавиця, режисерка, драматургиня і кураторка театральних проєктів Олена Апчел, західні театри мають діаметрально протилежну тенденцію: «В європейському та американському суспільстві театр — це трибуна, він підсвічує соціальні, гендерні, екологічні, релігійні, комунікаційні та інші проблемні питання,

над якими недостатньо працюють політичні інститути» (Кіхтенко).

У статті буде розглянуто одну із таких сучасних п'єс, за яку в силу різних обставин не поспішатиме братися сучасний український театр, тож своєю метою вбачаю аналіз драматургічного твору Тетяни Киценко «Зелені помідори» в аспекті авторського бачення її ключового концепту — Степана Бандери — на тлі нинішнього етапу українського опору російській агресії.

Спробую досягти цього на засадах театральної антропології та ритуально-міфологічних практик, з урахуванням того, як у ситуації експресу через «поворот до інтерпретацій» (Р. Роудс) трансформуються різновиди сучасної політичної біографії. Коментуючи теоретичні напрацювання Рода Роудса, Ігор Стамбол наголошує, що «поворот до інтерпретацій» «має відбуватися не шляхом появи нових традицій чи напрямів, а нового й ширшого інтерпретування вже ustalених»: «надмоги́льна» має трансформуватися до трактування ілюзій (бо власна вирішальна роль — лише ілюзія, тому варто дивитися на досягнення певної постаті з позицій детермінізму), життя треба пов'язати з теоріями (варто дивитися на постать та її дії в контексті світоглядних течій і культурного коду, які притаманні оточенню й періоду), від фактів — до мереж інтерпретацій (...перевіряти гіпотези під різним кутом зору), від характеристик — до життєвих міфів і ситуативних пунктів (варто розглядати постать крізь мережу міфів і вірувань, яких вона набула в соціумі, і розуміти її інтерпретації певних ситуацій саме крізь такі «стереотипи»), розповіді мають набувати варіативності (тобто біограф має шукати кращий писемний жанр, у якому постать буде зображено найліпше) (Стамбол, 2021, с. 306–307). Водночас візьму до уваги і тезу Еви Доманської, в якій наголошується, що на межі ХХ–ХХІ ст. разом зі зміною моделі влади («з вертикальної, пірамідальної чи ієрархічної (верх — низ) на горизонтальну «модель мережі» (центр — маргінеси)») відбувається зміна моделі жертви: «з пасивної та позбавленої суб'єктності на активного та свідомого власних прав дівця» (Доманська, 2012, с. 140).

П'єсу «Зелені помідори» Т. Киценко написала у 2024 р., визначивши її стиль як сюрреалізм, жанр — як трагікомедію для дорослих, а ключові теми для пошукових запитів позначивши «війна», «війна в Україні», «Бандера». Текст є у відкритому доступі на ресурсі UKRDRAMAHUB (Киценко, 2024), п'єса увійшла у лонг-лист Х конкурсу Драма.UA 2025 р. В анотації до п'єси її авторка солідаризувалася зі своєю провідною героїнею — українською мисткинею Ольгою,

котра хоче запропонувати західній аудиторії власний театральний проект, через який насамперед для себе прагне віднайти відповідь на запитання: «Хто такий Бандера, якщо його очистити від товстого шару ворожої пропаганди, а з іншого боку — ідеалізації?!» (Киценко, 2024).

Складність роботи з цією постаттю і для самої Ольги, і для інших учасниць проекту обумовлена насамперед ризиками, пов'язаними зі сприйняттям постаті Бандери за кордоном, у тих країнах, де українські мисткині знайшли тимчасовий притулок у своєму біженстві від війни, зокрема у Німеччині та Польщі (достатньо згадати лише кілька фактів з німецького контексту: замовлену та профінансовану берлінськими очільниками хіп-хоп-оперу Юрія Гуржи «Бандера. Міфи реальності» у Maxim Gorki Theater — у 2017 р. співак українського походження на замовлення співав про неоднозначну постать та переконував західну публіку, що українці не сприймають Бандеру як «свого» Героя, а ще, так само як і європейці, засуджують смолоскипні марші «нинішніх апологетів Бандери» (Гогун, 2019); видану у Києві українською мовою напередодні повномасштабного російського вторгнення, а саме наприкінці 2021 р., перекладену з німецької книгу «Життя Степана Бандери. Тероризм. Фашизм. Геноцид. Культ», яку написав німецький псевдоісторик польського походження Гжегож Россолінський-Лібе, в якій автор закликає накласти на ім'я і спадщину Бандери нові табу; видану німецькою 2024 р. книгу Джонатана Літтела «Незручне місце», автор якої намагається довести, що Бандера був головним союзником Гітлера у нищенні євреїв, а «незручним місцем» для Європи ще від ХХ століття є саме Україна, яку не варто так підтримувати. Ну і, звісно ж, антибандерівську політичну риторику нинішніх очільників Республіки Польща також відносимо до аналогічного глобального контексту у Європі).

Невипадково Ульріх Бек веде мову про «нову асиметрію незгоди та консенсусу в національному та транснаціональному просторі», позначаючи її терміном «метагра», і супроводжує введення в обіг цього терміну низкою відкритих питань: «Хто або що ухвалює рішення про легітимність зміни правил гри? Чи відбувається трансформація правил гри на старих, легітимних засадах національної гри в шашки? Або самі національні джерела легітимності влади й панування знаходяться в розпорядженні метагри? Хто і що захищає? Хто грає у «гра-змінисть» і на яких прихованих засадах?» (Бек, 2015, с. 52). Георгій Філіпчук зауважує, що, на превеликий жаль, «народи, що вели(-дуть) визвольну війну проти московського тоталітаризму, щоразу опинялися у вельми

драматичній ситуації» через неготовність провідних світових гравців консолідовано протистояти російському диктаторському режиму (Філіпчук, 2023, с. 207).

Також важливо взяти до уваги зацентровану Оленою Левченко теоретичну позицію «театр і мережа» у контексті постнекласичних парадигм видовищних мистецтв: «сцена як укорінений в культуру антропологічний феномен упродовж історії змінюється, але поки не замінюється нічим» (Левченко, 2012, с. 157), а джерелом рецептивних емоцій у моделі «театру-мережі» може бути «відчуття правильності руху, запропонованого мережею, яке з'являється в результаті осяяння смыслом, котрий виникає як власне відкриття» (Левченко, 2012, с. 168).

Бандера та проблематика українських біженців: нова актуалізація

Тетяна Киценко у п'єсі «Зелені томати» показово пов'язує образ і дискурс Степана Бандери з проблематикою українських жінок-біженок, які вимушено опиняються у Польщі та Німеччині, тікаючи від війни. Мабуть, тут варто ретроспективно подивитися на раніші п'єси українських авторів, у яких біженцем з України зображено самого Степана Бандеру. Емігрантському життю цього персонажа повністю присвячено п'єсу Володимира Петранюка «Чорна рілля (Любов і смерть Степана Бандери)» (2010): у ній розповідається, як під новим ім'ям — Штефан Попель — Степан Бандера в останній рік свого життя мешкає у Мюнхені, де веде ретроспективні уявні діалоги з трьома головними жінками свого життя, а також близько приятелює зі своїм майбутнім вбивцею Богданом Сташинським (у п'єсі це фотограф-орнітолог Юзеф Леман: В. Петранюк не бере до уваги, що під таким псевдонімом Сташинський у 1957 р. скоїв інше політичне вбивство — одного з лідерів ОУН Льва Ребета, а за Степаном Бандерою він полював під новим конспірологічним іменем — Ганс Йоахім Будайт): «цікавими можна вважати діалоги між Бандерою і Сташинським, в яких містифіковані протагоніст Штефан Попель і антагоніст Юзеф Леман спочатку мають чимало спільного й сприймаються ледь не як брати-близнюки, потім у процесі проговорювання кожен із них у той чи інший спосіб видає себе справжнього, а не позірною, зрештою, у фіналі один із них стає Христом, проходить свій шлях на Голготу, вмирає і воскресає, а інший обертається на Пілата і прирікає себе на блукання довічними колами Агасфера» (Бондарева, 2023, с. 375).

У п'єсі «Зелені коридори», яку Наталка Ворожбит 2022 р. створила на замовлення театру Münchner Kammerspiele у Німеччині, драматур-

гиня обіграла образ Степана Бандери з урахуванням власного досвіду біженства — по-перше, цей образ включено у ширший контекст видатних українських емігрантів, серед яких Олена Теліга, Олег Ольжич та Микола Леонтович, по-друге, схоплено нерозуміння західним світом особливостей такої української еміграції, коли видатні люди не адаптуються до країни перебування і не мімікують під неї, а прагнуть залишитися українцями навіть при тому, що на батьківщині для них немає місця, по-третє, драматургиня побачила, що західній глядацькій аудиторії необхідно коментувати та роз'яснювати багато що з української історії — тож не випадково «німецьким глядачам пояснюють, як і чому Степана Бандеру перетворили на страшилку» (Чиченіна, 2023) і що уявлення західної спільноти про бандерівців сильно спотворені. Аналізуючи здійснену Олексом Гладушевським виставу за цією п'єсою у Театрі Драматургів, Лена Чиченіна звертає увагу, що «Степан Бандера має вигляд моделі, яка щойно зійшла з подіуму», а також рефлексує щодо сцени, де іноземний кінопродюсер «змінює концепт твору і стверджує, що персонажа Бандеру треба викинути, бо глядачів це шокує і вони обговорюватимуть лише «його співпрацю з нацистами». Натомість треба побільше історій про дітей чи жінок, бо їх більше шкода, особливо згвалтованих» (Чиченіна, 2023). Катерина Яковленко на прикладі здійсненої Максимом Голенком вистави за п'єсою «Зелені коридори» у Театрі на Подолі звертає увагу на кілька важливих аспектів щодо епізодичного образу Бандери: у контексті видатних українських емігрантів минулого вона бачить «чергу за смертю»: «У черзі за цим минулим — Микола Леонтович, Степан Бандера, Олена Теліга, Олег Ольжич, розстріляні євреї та українці, вбита інтелігенція. І ця черга на смерть продовжується іменами наших сучасників та сучасниць, убитих російськими ракетами, артилерією та розстріляних в упор» (Яковленко, 2023). Також вона коментує закладений у цей образ абсурд — коли роль Степана Бандери у західній постановці грає українська акторка, яка раніше активно знімалася у російських серіалах, а тепер розкалася і пропонує уявити, як було би гарно, коли б історія завершилася інакше. Для Ганни Щокань візуалізовані на сцені Степан Бандера, Олена Теліга з Олегом Ольжичем та Микола Леонтович сприймаються «неочікувано», провокуючи обговорення такої актуальної в умовах екзистенційної війни проблематики, як «порозуміння українців самими з собою, самоідентифікації», і водночас засвідчують, як мало на правду самі українці знають про свою

історію, як схематизовано досі її сприймають (Яковленко, 2023), — то що вже говорити про західноєвропейську театральну публіку?

Дискурс Степана Бандери як персонально важливий для української біженки бачимо у п'єсі Поліни Положенцевої «Заощаджуйте світло» (2022): її протагоністка, українська біженка, рефлексує щодо того, що її у Європі інколи називають «бандерівкою» = «фашисткою» лише через те, що вона приїхала з України, а вона не бачить сенсу з цим сперечатися, бо ще у 2008 р. за власним бажанням побувала на могилі Степана Бандери у Мюнхені — у розділі «меморіс» фейсбук підкидає їй фотографію з тої поїздки, тож вона сприймає це як свою нову місію — говорити за кордоном про Україну, про український націоналізм, про Бандеру, розповідати, що Бандера прагнув вільної та незалежної української держави. Драматургиня порівнює Бандеру із постаттю Джохара Дудаєва, про якого навіть Вікіпедія писала як про терориста. Війна загострює потребу знімати ярлики й цінувати національних достойників.

Роже Каюа наголошує, що саме війна «виявляє закон народження націй і відповідає внутрішнім рухам, обов'язково жакливим за своєю природою, що керують фізичним народженням», що спустошливі кризи війни «відкривають у людині цінність і силу самих підземних енергій», «виривають її з огидної стагнації мирного часу, де вона існує у принизливому спокої, прагнучи досягти найнижчого ідеалу: безпеки у володінні» (Каюа, 2003, с. 222). У його інтерпретації нація — «це спільність людей, які ведуть війну пліч-о-пліч; і, своєю чергою, війна визначає найвище вираження волі національного існування», а стан національного духу під час справедливої війни стає «насправді релігійним»: «війна постає як час сакрального, як період об'явлення божественного»; «людина вірить, що вона, як під час опускання до пекла у стародавніх ініціаціях, отримує тут силу душі, диспропорційну земним випробуванням» (Каюа, 2003, с. 222–223).

Паломництво на могилу Бандери в українських п'єсах під час повномасштабної російської агресії логічно інтерпретувати через культ предків, який став результатом стихійного пошуку універсального та концентрованого символу українського опору. Про надання таким символам особливого релігійного статусу розмірковує Отець Юзеф Тішнер: «Додаткова проблема полягає в тому, що в людині існує тенденція до творення сурогатів голосу Бога, бо це голос абсолютний. І через це змінюється образ абсолюту. Абсолютом, наприклад, стає нація або інший колектив» (Перекопати Госпо-

да Бога, 2017, с. 119). З одного боку, творення таких сурогатних голосів Бога священнослужитель відносить до сфери «приватної міфології», з іншого ж боку, обдумуючи можливі шляхи виховання сумління в людині, він допускає, що для цього «треба знайти дорогу», на якій здійснюється формування особи через приклад іншої особи», та резюмує, що це теж власне «християнська дорога виховання сумління» (Перекопати Господа Бога, 2017, с. 123).

У п'єсі «Зелені томати» українську біженку Ольгу, яка опиняється у Мюнхені, вже у переліку дійових осіб позиціоновано як «бандерівку» — саме їй належить ідея зробити спільний театральний проєкт разом із колегами, яких розкидала по різних країнах війна, причому такий проєкт розглядається як унікальний шанс відкрити Бандеру перш за все для себе, а також неупереджено розповісти про нього західній театральній публіці — опанувавши «тему, яка всіх чіпляє» (Киценко, 2024). Через те що проєкт спонсорується західними культурними інституціями як колективна робота, а його учасниці перебувають у різних країнах і спілкуються через зум, актуалізується модель «театру-мережі», і центром моделі у п'єсі стає ініціативна Ольга, яка розповідає, що емоційно опанувати себе у Німеччині вона змогла лише після того, як побувала на могилі Бандери у Мюнхені:

Ольга. А ми у 2022 році разом з подругою до нього на могилу їздили.

Павлина. Серйозно?

Марія. Офігеть!

Аліна. І як?

Ольга. Дуже добре пам'ятаю той момент, коли ми раптом почали йому молитися.

Павлина. Молитися?

Аліна (сміється). «Отче наш!»

Марія. І що ви в нього просили?

Ольга. Щоб він нам допоміг у цій війні...

Марія. Погано просили.

Аліна. Символізм — такий символізм. (Киценко, 2024)

Станіслав Гроф для визначення глибоких психодуховних криз використовує термін «духовна аварія», вказуючи як на позитивний потенціал таких станів людини («це криза, яка водночас має можливість підняти на вищий рівень психологічного функціонування і духовної свідомості» (Гроф, 2019, с. 174)), так і на те, що причиною такої кризи може бути травматичне емоційне переживання людиною якоїсь події (Гроф, 2019, с. 176) (у нашому випадку — це початок повномасштабного російського нападу на Україну та вимушена втеча

багатьох українських жінок у Європу, де вони відчують себе заручницями глобальної «бездомності»), а однією з форм осмислення подібної кризи та спроби її подолати Гроф називає «спілкування з духами-провідниками», які перебирають на себе функцію «вчителя, провідника, охоронця чи просто зручного джерела інформації»: «Такі істоти зазвичай сприймаються як невітлені люди, надприродні сутності, що існують на вищих планах свідомості і наділені надзвичайною мудрістю. Іноді вони набирають форми людини, часом проявляються як яскраве джерело світла чи просто присутність. Їхні повідомлення можна отримати у формі прямих думок або через екстрасенсорні канали. У деяких випадках спілкування може бути вербальним... Духи-провідники зазвичай сприймаються як розвинені духовні істоти на вищому еволюційному рівні свідомості, що наділені вищим розумом і надзвичайною моральною зрілістю» (Гроф, 2019, с. 202–203).

Для тих жінок-біженок, котрі під кінець твору, попри власні вагання і страх, все ж таки залишаються у проєкті, Бандера стає рятувником від їхніх персональних «духовних аварій» та своєрідним містком до усвідомленої власної української самоідентифікації, а п'єсу Т. Киценко наповнює багаторівневий символізм, який виходить далеко за межі української еміграції, але аж ніяк не оминає особливої уваги до неї.

Магія культу предка

Наскрізною метафорою через весь драматургічний текст проходить перформативне виготовлення / варіння фоновою персонажкою, маркованою як *Оголена* (одразу відсилання до прадавніх магічних ритуалів), дивною для багатьох страви — варення із зелених томатів: на початку твору ці овочі розсіпані на сходах, і ми не розуміємо їх походження та призначення. Для пояснення майбутнього магічного супроводу авторка тексту вводить окрему сцену, в якій *Оголена* встановлює необхідне для відеозапису обладнання та фіксує нібито фудблогерський процес, ріже зелені помідори, складає їх у миску, але туди ж потрапляє і її кров із порізаного через необережність пальця. Глядачам жінка повідомляє, що готуватиме популярне від 50-х рр. ХХ століття блюдо — «варення з боротьби» (Киценко, 2024). Упродовж дії ми будемо бачити, як зелене вариво поступово перетворюватиметься на червоне, реалізуючи метафору посвятницької містерії, через яку пройдуть як жінки на сцені, які раніше ніколи не були переконаними українськими націоналістками, так і гіпотетичні глядачі у залі. Врахуємо, що «структура ритуалу передбачає взаємодію жестів (рухів, танцю),

слів та візуальних об'єктів чи предметів, навколо яких організовується стереотипна послідовність. Його можна назвати «емблемою в дії». Він має стабілізовану, однотипну, законсервовану повторюваність, його значення — відносно визначені і незмінні, принаймні в межах кількох поколінь. Відтак його провадження — це умовне «читання» і «народження» (розкодування, розгерметизація) емблематично впорядкованого сенсу» (Солецький, 2018, с. 88).

Виготовлення особливого варива відбуватиметься за певними законами, які не варто порушувати через їх одвічну унормованість: «*Оголена. При варенні якоїсь страви звичайно на початку підсичуємо сильніший вогонь, щоб doprowadити до кипіння. А далі може бути слабший, але постійний вогонь, щоб підтримувати кипіння. Власне, так і в стратегії боротьби*» (Киценко, 2024). Паралельно із цим фоновим процесом через формат «театру-мережі» відбуватиметься сама посвятницька містерія, своєрідний ритуал новонавернення, ініціації в українську громадянську ідентичність розвіяних по світу мисткинь та їх потенційних реципієнтів.

Юлія Вишницька наголошує, що ініціація «покликана виконувати терапевтично-психологічну функцію зцілення» (Вишницька, 2016, с. 413), звертаючи увагу, що це «шлях в один кінець», «шлях із метою здобуття нової, очищеної душі, що пізнала істину», «шлях абсолютних утрат усього старого, усіх попередніх структур», «вхід до первинного хаосу задля того, щоб оновленим, чистим вийти в новому бутті» (Вишницька, 2016, с. 421). У такому контексті важливими атрибутами стають і задекларований театральний експеримент, і акції паломництва на могилу, і точково задіяні елементи містичного культу мертвих: «у традиційній культурі після смерті людини її душа, на відміну від тіла, не помирає, а набуває нового соціального статусу — стає предком» (Маєрчик, 2024, с. 41), а міфічний Предок, у свою чергу, перманентно наділений особливими захисними та космізуючими функціями, він супроводжує неофітів та дозволяє їм змінитися, аби дорости до рівня посвячених, стає для українців після лютого 2022 р. «однозначним помічником у питаннях складного вибору» (Киценко, 2024).

Спочатку нам здається, що сценічне дійство відбуватиметься без присутності на сцені такого персонажа, як Степан Бандера. Авторка п'єси перебуває у пошуку ресурсів, які б дозволили їй не виводити до глядачів політичного агітатора або плаского персонажа чоловічої статі, тож у нагоді їй стають сюрреалістичні прийоми гри з часом і простором, і, як написала сама Т. Киценко в анотації до «Зелених томатів», «після

кількох псевдоспиритичних сеансів, контактів із загадковою Оголоною та подкаст-допиту Ольга зрештою розуміє: для неї найважливіше розібратися в питанні: *Хто такий Бандера?*» (Киценко, 2024). Для цього треба, з одного боку, очистити цю постать, як уже було наголошено, «від товстого шару ворожої пропаганди», а з іншого — від «ідеалізації» (Киценко, 2024). Схожі принципи понад десятиліття тому декларували й укладачі антології біографічних п'єс «Таїна буття», коли зазначали, що збірка постулює нові дискурсивно-біографічні практики драматургічного письма, зосереджені на «очищенні від бруду, оживленні із каменя і поверненні із забуття» (Таїна буття, 2015, с. 3) імені й постатей українських достойників (у цій антології було надруковано й одну із версій п'єси Я. Верещака про Бандеру — «Дорога до раю»). Як бачимо, за 10 років у суспільній рецепції імені й постаті Бандери для пересічних українців та європейської спільноти небагато змінилося, а українські театри досі обережно озираються на п'єси, присвячені Бандері, проте драматурги продовжують працювати з цим матеріалом.

Р. Каюа сам процес очищення у стародавніх ініціаційних обрядах витлумачує як проходження через смерть, здатне виліковувати й звільняти від чарів: «Або ж ми перебуваємо перед нечистим, і тоді ми знаємо, що останнє атакує надра буття, конститує хворобу і, як симптом, — смерть... Або ж ми визнаємо чистоту, яку уподібнюють до сакрального і, коли вона досягає святості, до надмірної життєвості, до надмірної, нездоланної, небезпечної у самій своїй інтенсивності сили» (Каюа, 2003, с. 53).

Під час розгортання дії Ольга викликає на сцену дух Степана Бандери, але, щоб менше тригерити упереджену західну аудиторію, цей дух одразу з'являється під несправжнім ім'ям — як Поппель — «*дух Штефана Поппеля, людини, яка нікого не лишає байдужим*» (Киценко, 2024). Більш того, спочатку на сцену впевнено приходить його антагоніст Будаїт — «*дух Будаїта Гансса Йоахіма, вбивці Поппеля*» (Киценко, 2024). Тобто, сценічний шлях до розуміння Бандери для наших митців — це все ще той самий шлях через Іншого — як ми це бачили у п'єсах «Чорна рілля (Любов і смерть Степана Бандери)» Володимира Петранюка, «Степан Бандера» Марії Лелеки (2012), а також у сценарії «Кохання вбивці» Зази Буадзе (2011).

Чим прикметний підхід Тетяни Киценко до роботи з драматургічним образом Степана Бандери? Зайва «п» у несправжньому прізвищі, перетворення псевдоніма на ім'я, приховування обличчя, якому дозволено з'явитися лише через екран монітору, бо інакше реакція на ньо-

го може мати напрочуд сильний — аж до непередбачуваного — ефект... Все це створює певну дистанцію, мовби свідомо позбавляючи цього персонажа реалістичності, та до певної міри є способом епатування реципієнтів. Підготовлений читач розумітиме, з яких праць Бандери беруться ті чи інші цитати, так само як вгадуватиме розхожі таврувальні штампи щодо Бандери та кліше совєцької пропаганди у репліках Будаїта. Непідготовлений реципієнт відкриватиме для себе те, наскільки близькі йому та суголосні актуальному моменту думки та ідеї Бандери, висловлені ще у 50-ті роки минулого століття (власне, ось чому рецепт «варення з боротьби» датований саме цим періодом). Також для драматургині важлива функція Бандери не просто як мірила визвольної боротьби українців, але і як її унікального Провідника, здатного до мобілізації української політичної нації в умовах екзистенційної загрози самому існуванню України. Невипадково саме він першим знімає пробу з «варення боротьби» і залишає тарілку з цим варенням Ользі, продовжуючи таким чином жити в концептуальних ідеях та в новому українському опорі. А українським мисткиням, аби наважитися таки працювати з матеріалом про Бандеру, треба «серед усіх версій себе обрати найкращу» (що концептуально перегукується з п'єсою Наталки Блок «Вибери Кращу Версію») та зробити «квантовий стрибок» (один із параметрів, яким вимірюється сучасний театр) (Киценко, 2024).

Очистити від пропаганди та ідеалізації...

Вагання українських жінок щодо можливості говорити про Бандеру в сучасній Європі зумовлені не стільки особистими страхами, скільки підваженою позицією людей з обмеженими правами у чужих країнах: «*Можливо, зараз варто стримати себе, щоби зберегти єдність та нормальні відносини?*»; «*є теми, які зараз не на часі*»; це «*якийсь розбаланс*»; «*мабуть, краще пошукати тему, яка не так тригерить*»; «*спитаю в німців, наскільки це критично*»; «*якщо мене один раз забанять, я просто не знайду тут роботу*»; «*українці за кордоном залежать від підтримки місцевих, її можна втратити на раз!*»; «*мені шкода людей — українців, які наразі мають притулок у Польщі*»; «*але фіг ми пояснимо німцям, чому в нас кожного дня відвалюється по учасниці*» (Киценко, 2024). Зрештою, Ольга бере на себе сміливість переконати інших: «*якщо ця тема викликає стільки емоцій, навіть серед нас, якраз її і треба піднімати*» (Киценко, 2024).

Українки, обговорюючи через інтернет можливість створити спільний театральний проєкт

про Бандеру, розуміють, що вони самі практично нічого не знають про цю постать, окрім кількох ідеологічних штампів ще з часів совєцької пропаганди. Але у різних європейських країнах вони вже встигли стикнутися з тим, що ім'я Бандери досі перебуває під суспільним табу — наприклад, після лютого 2022 р. у Німеччині українку не пускають у культовий нічний клуб лише через те, що на її одязі є значок із зображенням Бандери, адже у німецькій Вікіпедії написано, «що Поппель терорист» (Киценко, 2024); представниця культурного центру в Німеччині застерігає одну з жінок не брати участь у проєкті про Поппеля, бо тоді перед нею тут зачиняться двері усіх культурних інституцій, і вона у цій країні взагалі ні з ким не зможе працювати; незалежно від змісту будь-якого проєкту, якщо в ньому буде згадано бодай ім'я Бандери, у Польщі він позиціонуватиметься як такий, який «пропагує тероризм, насильство та не подобається полякам»: *«Будайте: Це провокація! Радикалізм! Ми маємо рахуватися з суспільством! Ви попередили публіку?! Це може її зневажити! Травмувати! Зачепити почуття віруючих!»* (Киценко, 2024). Але виявляється, що і до 2022 р. європейці мали великі упередження проти Бандери: у п'єсі згадано, як кілька років тому поляки не пропустили через свою територію учасників дитячого велопробігу «Соснівка-Мюнхен», бо він був присвячений Бандері, — юних велосипедистів допитували на предмет «антипольської пропаганди», а їхнім тренерам скасували візи, тож дітям довелося робити виснажливий крюк через Словаччину; наголошено, що «ініціативні поляки» свого часу зірвали у своїй столиці творчий вечір Оксани Забужко — «щось там кричали, розмахували перекресленими портретами Бандери і Шухевича» (Киценко, 2024); досвідчена мисткиня Павліна пригадує, як ще «до війни» вона була зі своїм дитячим «театром діалогу» у Польщі: підлітки спокійно сиділи і розмовляли між собою в альтанці — «і поляк один підійшов, такого вже старшого віку, і каже: “Ну що, бандерівці?”. З такою злостью. Я розумію, що це частково невігластво, неосвіченість, нелюдськість. Але сиділи підлітки — та щиро не розуміли. От їх Польща запросила спочатку, да? на проєкт, їм тут добре. І тут раптом вони отримують оце...» (Киценко, 2024).

Коли дівчата обмірковують проєкт, то щодо Бандери не можуть відповісти навіть собі або одна одній на питання «Так а що з ним не так?!» (Киценко, 2024), тож ховаються за чужими думками та висловлюваннями: *«Павліна. Олю, чесно? я сильно не розбиралася, і зараз на це не маю ні часу, ні бажання. Але історик Ярослав*

Грицак, якого я дуже поважаю, сказав, що це фігура не-однозначна... і багато, хто так вважає, у тому числі за кордоном» (Киценко, 2024). Конtrarгумент, що Ярослав Грицак не досліджував глибоко Бандеру та його справу, не працював з відповідними архівами, провокує ще більш парадоксальну сентенцію: *«Грицак казав, що є історія, яка пишеться в Україні для українців, а є історія, яка пишеться у Польщі. І в історії для поляків Бандера не є героєм»* (Киценко, 2024), більш того, ім'я Бандери стає подразником, який може зашкодити ставленню до багатьох українських біженок, оскільки українцям за межами України нібито гнучке і толерантне європейське суспільство нетолерантно відмовляє у праві прямо зараз мати своїх героїв — а в майбутньому, «коли все заспокоїться», можливо, українцям і нададуть це право, але тільки з обмовками та еквівоками на кшталт: *«це постать, яка зробила багато для України, але при тому не відповідає критеріям сучасного героя»* (Киценко, 2024).

Та й для самих українців усвідомлення свого власного зв'язку з історією українського визвольного руху обтяжується тим, що «тисячоліття української державності розвивалося не за прямим вектором, скоріше характеризувалося етапами дискретності, спадами та підйомами» (Гуменюк, 2023, с. 2003), тож так само дискретним є і наше знання про українських достойників — його основний фактаж базується переважно на штампах совєцької пропаганди та на російській версії історії XX століття, яка щодо багатьох зон російсько-українського протистояння стала офіційною і в сучасній Європі: *«Оголена. Отак завжди: коли йдеться про Бандеру, кожного разу доводиться проходити через брудний пропагандистський шар — і далі нього зазвичай ніколи не йде. Гадаю, це і є метою пропаганди. Хто з вас до цього намагався щось дізнатись про Бандеру? Читав його статті? А в кого при цьому є претензії — “Я не читав, але засуджую”?»* (Киценко, 2024).

Здається, навіть сам простір пручається уможливленню мистецької розмови про Бандеру: зум «запікує» спробу назвати це табуйоване ім'я та миттєво завершує спільну конференцію мисткинь — «Чутно голосне “ні-і-і-і”, конференція переривається» (Киценко, 2024); «досвідчена мисткиня» Павліна швидко виходить із зум-конференції, коли її учасниці погоджуються спільно реалізувати проєкт про Поппеля, — і надалі відмовляється співпрацювати з подругами; Ольга навіть під час спіритичного сеансу переживає, що, назвавши ім'я того, кого вона хоче викликати, спричинить ситуацію, коли «знов усе нафіг ламається» (Киценко,

2024); жінки пропонують одна одній не називати в онлайні це ім'я, просто натомість нічого не казати, або шукають формати евфемізмів табуйованого імені: «*Сірий*», «*С.А.С.*», «*Власт*», «*Поппель*» (Киценко, 2024). Останній приклад повертає нас до еволюції задуму й варіантів тексту про Бандеру в Ярослава Верещака, який теж кілька десятиліть шукав формати називання-неназивання свого протагоніста Бандери у драматургічному тексті — і в різні періоди його звали Гайовий, Відважний Гайовий, Стефко, С.Б., Вчитель, ВІН, або ж героя заміщав у тексті Його портрет — до того ж, на думку драматурга, цей персонаж навіть під не-своїм іменем не мав жодного шансу опинитися в якості протагоніста на сучасній українській сцені, але місія українських драматургів — таки писати *«п'єси про НЬОГО»*, попри все, бо ВІН терпляче чекатиме свого часу: *«Нормальні українці вистав про Бандеру не ставлять. Беккета ставлять. Йонеску... московські п'єски... нормальні українці... О, вони знають, що треба ставити...»* (Верещак, 2018, с. 70).

Екзистенційна війна ХХІ століття, в якій українці знову обстоюють власне право на життя у незалежній державі, здавалося, мала би зняти всі раніші упередження, у тому числі обмеження та самоцензуру стосовно можливості театрального тексту про Бандеру: *«Ольга. Так а в чому власне питання? Чи потрібна під час війни самоцензура? Та *єр його, б***, зна. Отак самоцензуриш-самоцензуриш, робиш те, за що тебе, можливо, похвалять. А потім прилетить якийсь дрон чи уламок — і все, лежиш собі така можливо похвалена, а всі відкладені справи — в тобі, поховані разом з тобою. І за них тебе вже точно ніхто ніколи не похвалить. І не посварить. І що робити? Задача, *лять, із зірочкою»* (Киценко, 2024).

Те, що Ольга вирішує для себе все ж таки не відступатися від свого початкового дослідницького задуму і створити на його основі мистецький твір, у центрі якого буде Бандера-Поппель, розгортає алгоритм її особистого «квантового стрибка», який, допомагаючи мисткині обрати кращу версію себе, маркує її еволюційні сходинки:

- зберігати власну людську й громадянську гідність навіть у складних зовнішніх умовах та будучи обмеженою у статусі біженки;
- наважитися говорити про Бандеру в країнах, які поки не дуже готові до такої розмови;
- привідкрити завісу ірраціонального, бо раціональні аргументи про Бандеру, на жаль, ніхто не готовий сприймати;

- не боятися відмов та упереджень європейських грантодавців — натомість спробувати переконати їх у користі театральнo-дослідницького проекту про Бандеру-Поппеля;
- виправити Вікіпедію, відредагувавши таврувальну статтю про Бандеру та перетворивши її на нейтральну, наповнену конкретними життєвими датами та історично валідними фактами, — після чого для всіх, хто там відтепер шукатиме інформацію, Бандера більше не поставатиме як Світове Зло;
- розуміти сьогоденні страхи та упередження Заходу, особливо на тлі цитат про хибні переконання західних країн від самого Степана Бандери, яким уже 70 і більше років;
- через віднайдення власної української громадянської ідентифікації прийти до себе справжньої, прийняти доленосне рішення повернутися в Україну і бути там корисною під час війни — пройти там курси такмеду, волонтерити, допомагати фронту, спонукати інших вчити власну історію.

Дух Степана Бандери, у п'єсі представлений як «*дух Штефана Поппеля*», артикулює вголос помилки європейського світу після другої світової війни, які кореспондують з нинішніми страхами Європи перед путінською росією, і коло колективних помилок вільного світу мовби повторюється — тільки тепер це колективний страх не перед Гітлером, а перед путіним. До таких помилок належать: м'яка реакція світу на те, що росіяни розпоряджаються атомною зброєю, шантажуючи нею країни Заходу; нерозуміння сутності совєцького тоталітарного режиму, який постійно ініціюватиме конфлікти у різних країнах, роблячи це руками «місцевих добровольців»; хибна ставка на росіян, «*налаштованих проти теперішнього московського керівництва*» (Киценко, 2024) — натомість того, аби підтримати українців, бо ж росіян математично більше, а українці все одно боротимуться за будь-яких обставин, бо у них немає іншого виходу; страх Заходу перед війною з росіянами — а отже, слабкість Атлантичного альянсу перед викликами з їхнього боку, намагання все залагодити, «*торгувати та жити в добрій приязні*» (Киценко, 2024) з державою, яка чинить міжнародні злочини; несприйняття культури як фронту, на якому не можна програвати своїм катом. Парадоксально, але здається, що це все говориться про 2020-ті роки, а не про 1950-ті, коли, власне, Бандера й формулював ці дум-

ки. Вони не просто не втрачають актуальності для України та Європи, а після початку повномасштабного російського вторгнення в Україну та повітряних провокацій над країнами Альянсу прирошуються новою інтонацією — пророцтва, до якого свого часу не дослухалися, та й зараз не готові йому слідувати. «*Чи зменшиться від наших поступок страх Заходу перед атомовою війною?*», — запитує Поппель в Ольги і, почувши у відповідь її «*Ні*», робить логічний висновок: «*То навіщо нам змінювати свої цілі? Найсильніший аргумент на міжнародній арені — мова фактів боротьби*» (Киценко, 2024).

Глибше знайомство Ольги зі спадщиною Бандери відкриває для неї нові знаки його «присутності» у просторі сучасного українства: у її рідному місті з'являється вулиця Степана Бандери, його вишитий уквітчаний портрет вона знаходить на стіні в бабусиній хатині, приймаючи спадщину, зрештою, вона відчуває «проникнення» Бандери у свою кров, у власне українське єство.

Мистецьке середовище нової української еміграції: жінки, війна, Бандера

Окрім Ольги (для української культури це ім'я-архетип), яка по ходу п'єси все міцніше ідентифікує себе як «бандерівка», яка на рівних включається у суперечки Поппеля і Будайта, у п'єсі діють й інші українські жінки, які шукають власні способи виживання в умовах війни або ж в еміграції. Незалежно від того, в який спосіб вони рятуються від нових життєвих викликів (йога, смачна їжа, творчі експерименти, спільні проекти, які реалізуються попри обставини і відстані), українські жінки прагнуть бути реалізованими і почутими: «У моделі “театр-мережа” індивідами бувають не лише видатні особистості, а й ті, хто перебуває “по той бік рамп”, — “маленькі” люди, з яких складаються маси. В очікуваннях (хай, може, і неусвідомлюваних) такого індивіда смисл його життя раптом може виявитися частиною якогось великого й значного колективного процесу — безсмертного цілого» (Левченко, 2006, с. 28).

Водночас, шукаючи тему й матеріал для проекту, молоді українки не хочуть бити на жалість до себе та безкінечно експлуатувати співчуття європейців, тож відразу відкидають ідеї про безкінечні повітряні тривоги чи «про нещасних біженок з плачущими дітьми» (Киценко, 2024), а також заяложені розповіді про свій емоційний досвід пережиття війни — подібні «мінус-теми» ними навіть не розглядаються.

У пошуках «своїх» теми для проекту жінки діляться тим, наскільки «гумовою» є європейська толерантність. Їх дуже тригерить безмежна лояльність європейців у різних країнах до росіян, до російських грошей на культурні проекти, але ж вони також бачать, як українці та українки у Європі теж працюють на росіян: «*Ольга. Мене дуже вкурвлює, що наша сусідка 18 років тому виїхала до Німеччини, вся така патріотична, говорить українською — і працює в агенції, що займається туризмом до росії*» (Киценко, 2024). Жінки обмінюються власним досвідом біженства та розповідають, як українським біженкам в якості соціальної допомоги у європейських країнах пропонують психологів-росіян, як у дитячі садочки до їхніх дітей приходять виховательки і стажистки-росіянки, російською мовою розповідаючи маленьким українцям, що «*у війні винні не росіяни, а Путін та Зеленський*» (Киценко, 2024), більш того, у наших біженок складається стійке враження, що «*в Німеччині росіяни скрізь*» (Киценко, 2024), одна з мисткинь навіть зізнається, що потайки вчинила маленьку акцію особистого протесту: «*Ольга. А я не витримала і в школі німецької, в туалеті, наліпила стікер Russia is a terrorist state. Що тут почалося! Ціле розслідування, хто стікер наклеїв. Якби на мене вийшли, платила б штраф*» (Киценко, 2024). У результаті тривалої дискусії між пропозицією «*краще пошукати тему, яка не так тригерить*» (Киценко, 2024) та ідеєю зробити проект про Поппеля, від чого «*місцевим росіянам пердаки попече*» (Киценко, 2024), творчий колектив таки обирає другий варіант.

Можна лише дивуватися, що саме ім'я Бандери досі функціонує у суспільній свідомості як пропагандистська метафора залякування українців та європейців — воно може зашкодити кар'єрі української мисткині-біженки за кордоном. У п'єсі Т. Киценко Бандера не випадково виявляється своєрідним камертоном, лакмусовим папірцем, який проявляє всі людські страхи й вагання, і водночас дає українським жінкам-біженкам шанс перестати боятися — це відбувається, коли вони відмовляються чутися жертвами й здобувають власну суб'єктність — мистецьку й людську:

Марія. Українці за кордоном залежать від підтримки місцевих, її можна втратити на раз! У мене в Харкові будинок розбомбили, мені нема куди повертатися!

Аліна. Все, що зараз відбувається, — це пряма сцена з п'єси!

Ольга. Зіткнувшись з чимось, від чого хочеться відвернутися, ми маємо повернутися

в тому напрямку — і саме про це говорити! Інакше навіщо все?! Мистецтво не має бути беззубим! (Киценко, 2024)

Доволі показовим є образ харківської режисерки Жанни, яка, відмовляючись спілкуватися українською, втекла від війни у Баварію і там знайшла органічну для себе російськомовну спільноту — «союз JunOst» (Киценко, 2024) — абсолютно реальну організацію, яка вербує у Європі молодь з колишніх пострадянських країн та гуртує її довкола російських наративів. Зокрема, один із них — втома європейського суспільства від війни в Україні та від українських біженців, другий — про те, як на російські гроші (між іншим, чималі) можна робити у Європі спільні російсько-українські проекти, до участі у яких Жанна намагається схилити Ольгу та її колег. Зневажаючи цю свою персонажку, Т. Киценко глузує з неї та фіксує її реакцію на раптову появу в моніторі обличчя Поппеля, «тобто, 50-річного Степана Бандери» (Киценко, 2024). Цю глузливу інтонацію підхоплює Аліна, яка якраз щойно у Києві прикрила вікно, аби сигнал повітряної тривоги не заважав учасникам зум-конференції: «Аліна. Це учасник нашого проекту Степан Андрійович» (Киценко, 2024). У блюзнірську гру з Німеччини включається і Марія: «Марія. Багато розповідав нам про спільноту рускагаварящей маладьожі в Мюнхені» (Киценко, 2024). На усвідомлення, що вона бачить перед собою Бандеру, Жанна реагує як чорт на ладан чи на храмовий хрест: «На обличчі Жанни одна одну змінюють недовіра, образа, обурення, лютть. Зрештою, вона виходить з відеоконференції» (Киценко, 2024).

Задекларувавши, що «Жанну та Будайта грає один і той самий актор» (Киценко, 2024), авторка п'єси дає нам підказку, що Жанну і всіх українців, кого вона уособлює, можна сприймати як сучасних «вбивць» Бандери та руйнівників його справи. Перш ніж поцілити у Бандеру, Будайт у тексті є його зятим політичним опонентом, він транслює штампи совєцької / російської пропаганди — про хороші колгоспи та привабливість комуністичної ідеології, про «баланс сил» у світі, про здатність російського очільника натиснути «на червону кнопку», про те, що росіяни більше, тож з ними варто рахуватися, що українки за кордоном мають бути «гнучкішими» (Киценко, 2024). Вражає сцена, в якій Будайт намагається «дресувати» норовливу Ольгу та поводиться з нею як з собакою, яка має покірно коритися сильнішому, але Ольга — не Жанна: її спротив командам і тиску Будайта призводить до того, що вона з Бандерою стає єдиним

цілим. Так, коли Бандера з'являється в моніторі відеоконференції, то Марія й Аліна переконані, що це Ольга бавиться із його маскою, але потім «за стільцем, на якому сидить Бандера, з'являється Ольга, вони сперечаються, але звук вимкнено» (Киценко, 2024). Ще раз нагадаю, що саме під впливом заглиблення в біографію та праці Бандери Ольга приймає рішення повертатися в Україну зараз, а не чекати на кінець війни. Якщо на початку проекту вона декларувала бажання написати кілька пісень про Бандеру, то після описаної сцени пісні-зонги вже починають звучати — вони сучасні та оптимістичні, несуть особливу енергетику трансформацій українства у роки війни, дають віру у перемогу. Сама Тетяна Киценко переконана, що саме цією вірою зараз варто наповнювати театральні-драматургічні розмови про війну: «Як на мене, запорукою успіху в глядача цілком може бути сильна позиція головних героїв та оптимістичний вайб: просто зараз вистави про війну зобов'язані бути наснажливими та духопідйомними» (Кіхтенко). Її п'єса про Бандеру вповні відповідає цим критеріям.

Висновки. У п'єсі «Зелені томати» Тетяна Киценко у форматі полемічного драматургічного тексту поєднує у єдину картину три ключових концепти сучасної визвольної боротьби українців проти імперського підкорення — «війна», «еміграція» та «Бандера». На очах реципієнтів у моделі «театру-мережі» перформативно відбувається знайомство з постаттю і працями Степана Бандери, завдяки чому з нього знімається тавро «фашиста» або «приспівника фашистів», натомість для українців під час війни він стає єднальною постаттю, міфічним «Батьком», здатним центрувати громадянську ціннісну вертикаль. Еміграція як особлива ситуація експонує зацікавлення українських мисткинь постаттю Бандери спочатку як одного з українських біженців (ми бачили це також у п'єсах Наталки Ворожбит і Поліни Положенцевої), потім — як унікального українця, якого досі бояться наші екзистенційні вороги: саме остання позиція дає поштовх до осмислення його постаті через «культ предків», і у п'єсі цьому підпорядковані історія паломництва на його могилу, його «допити» у подкастовому форматі, полеміка його духу Поппеля з духом його вбивці Будайтом, зрештою, його «зрощення» з Ольгою як ініціаторкою театрального проекту про нього. Це однозначно новий ракурс драматургічної інтерпретації постаті Степана Бандери, а інтерактивний формат тексту п'єси Тетяни Киценко робить його цікавим для сучасного театру. Тепер справа за театром, який ризикне зі сцени говорити про Бандеру.

1. Бек У. Влада і контрвлада у добу глобалізації. Нова світова політична економія / пер. з нім. О. Юдіна. Київ : Ніка-Центр, 2015. 404 с.
2. Бондарева О. Постать Степана Бандери у сучасній драматургії у контексті гетеротопій нового українського бандеро-дискурсу. Література та історія: антропос—топос—тропос : монографія [М. Ільницький, І. Терехова, О. Шостак та ін.]; за ред. М. Гнатюка. Львів : ЛНУ імені Івана Франка, 2023. С. 363–379.
3. Верещак Я. Пекельна дорога до раю. Маленька п'єса про великий український сюр. Центрифуга. Варіанти : зб. п'єс. Київ : НЦТМ ім. Л. Курбаса, 2018. С. 65–84.
4. Вишницька Ю. Міфологічні сценарії в сучасному художньому та публіцистичному дискурсах. Київ : Київський університет імені Бориса Грінченка, 2016. 614 с.
5. Гогун О. Мюзикл «Бандера» у Берліні: про що він? URL: <https://www.radiosvoboda.org/a/29791598.html> (дата звернення: 03.09.2025).
6. Гуменюк Б. Відроджена Україна між Заходом і Росією: шлях до самопізнання. *Заборонити рашизм* : колективна монографія / за заг. ред. В. Піскун. Київ : Київський університет імені Бориса Грінченка, 2023. С. 203–212.
7. Гроф С. Психологія майбутнього. Уроки сучасних досліджень свідомості / пер. з англ. Я. Винницької та О. Редчиць. Львів : Видавництво Terra Incognita, 2019. 400 с.
8. Доманська Е. Історія та сучасна гуманітаристика: дослідження з теорії знання про минуле / пер. з польськ. та англ. В. Склікіна. Київ : Ніка-Центр, 2012. 264 с.
9. Каюа Р. Людина та сакральне / пер. з фр. Київ : Ваклер, 2003. 256 с.
10. Киценко Т. Зелені томати. <https://ukrdramahub.org.ua/play/zeleni-tomaty> (дата звернення: 03.09.2025).
11. Кіхтенко В. «Мистецтво — суцільний ризик і рух уперед»: чи достатньо сучасної драми в українських театрах — драматургині. URL: <https://suspilne.media/culture/936965-mistectvo-sucilnij-rizik-i-ruh-upered-ci-dostatno-sucasnoi-drami-v-ukrainskih-teatrah-dramaturgini/> (дата звернення: 03.09.2025).
12. Левченко О. Театр у системі філософської антропології. Київ : Національний центр театрального мистецтва ім. Леся Курбаса, 2012. 296 с.
13. Левченко О. Текст культури у пошуках автора. Масова свідомість і художня культура у тексті радянської культури (за матеріалами театру і кіно). Київ : Національний центр театрального мистецтва ім. Леся Курбаса, 2006. 288 с.
14. Маєрчик М. Ритуал і тіло: українські обряди переходу. 2-ге вид., перегл., випр. та змін. Київ : Критика, 2024. 272 с.
15. Переконати Господа Бога: з о. Юзефом Тішнером розмовляють Дорота Занько та Ярослав Говін / пер. з польськ. Кость Москалець. Київ : Дух і Літера, 2017. 272 с.
16. Солецький О. Емблематичні форми дискурсу: від міфу до постмодерну. Івано-Франківськ : Лілея-НВ, 2018. 400 с.
17. Стамбол І. Новітня політична біографіка в світі і в Україні. Українська біографіка XXI століття: мозаїка контекстів і форм : колективна монографія. Київ : Національна бібліотека України імені В. І. Вернадського, 2021. С. 301–322.
18. Таїна буття : біографічна драма. Антологія / упоряд.: О. Миколайчук, Я. Верещак, Н. Мірошніченко. Київ : Світ знань, 2015. 304 с.
19. Чиченіна Л. Чорний гумор, біженки в шубах та гламурний Бандера. Колишній гендиректор Нового каналу зробив постановку «Зелених коридорів». URL: <https://antonina.detector.media/withoutsection/post/217597/2023-10-03-chorny-gumor-bizhenky-v-shubakh-ta-glamurnyy-bandera-kolyshniy-gendyrektr-novogo-kanalu-zrobyv-postanovku-zelenykh-korydoriv/> (дата звернення: 03.09.2025).
20. Щокань Г. Вистава «Зелені коридори»: як українці стали нацією, яка вже не бідкається. URL: <https://life.pravda.com.ua/columns/2023/05/12/254269/> (дата звернення: 03.09.2025).
21. Яковленко К. Чотири жінки: про виставу «Зелені коридори» за однойменною п'єсою Наталки Ворожбит. URL: <https://suspilne.media/culture/522903-cotiri-zinki-pro-vistavu-zeleni-koridori-za-odnoymennou-pesou-natalki-vorozbit/> (дата звернення: 03.09.2025).

REFERENCES

1. Bek, U. (2015). Vlada i kontrvlada u dobu hlobalizatsii. Nova svitova politychna ekonomiiia [Power and Counterpower in the Age of Globalization. The New World Political Economy]. Kyiv: Nika-Tsentr [in Ukrainian].

2. Bondareva, O. (2023). Postat Stepana Bandery u suchasnoi dramaturhii u konteksti heterotopii novoho ukrainskoho bandero-dyskursu [The Figure of Stepan Bandera in Modern Drama in the Context of Heterotopias of the New Ukrainian Bandera Discourse]. *Literatura ta istoriia: antropos-topos-tropos*, Lviv: Ivan Franko National University of Lviv, 363–379 [in Ukrainian].
3. Vereshchak, Ya. (2018). Pekelna doroha do raiu. Malenka piesa pro velykyi ukrainskyi siur [Hell's Road to Paradise. A small play about the great Ukrainian thriller]. *Tsentryfuha. Varianty: zb. pies*, 65–84 [in Ukrainian].
4. Vyshnytska, Yu. (2016). Mifolohichni stsenarii v suchasnomu khudozhnoimu ta publitsystychnomu dyskursakh [Mythological Scenarios in Contemporary Artistic and Journalistic Discourses]. Kyiv: Borys Grinchenko Kyiv University [in Ukrainian].
5. Hohun, O. (2019). Miuzykl «Bandera» u Berlini: pro shcho vin? [The Musical “Bandera” in Berlin: What is it about?] [in Ukrainian].
<https://www.radiosvoboda.org/a/29791598.html>
6. Humeniuk, B. (2023). Vidrozhena Ukraina mizh Zakhodom i Rosiieiu: shliakh do samopiznannia [Revived Ukraine between the West and Russia: The path to self-understanding]. *Zaboronyty rashyzm [Ban Ruscism]*, Kyiv: Borys Grinchenko Kyiv University, 203–212 [in Ukrainian].
7. Grof, S. (2019). Psykholohiia maibutnioho. Uroky suchasnykh doslidzhen svidomosti [Psychology of the Future: Lessons from Modern Consciousness Research]. Lviv: Vydavnytstvo Terra Incognita [in Ukrainian].
8. Domanska, E. (2012). Istorii ta suchasna humanitarystyka: doslidzhennia z teorii znannia pro mynule [History and Modern Humanities: Studies in the Theory of Knowledge about the Past]. Kyiv: Nika-Tsentr [in Ukrainian].
9. Kaiua, R. (2003). Liudyna ta sakralne [Man and the Sacred]. Kyiv: Vakler [in Ukrainian].
10. Kytsenko, T. (2024). Zeleni tomaty [Green Tomatoes]. [in Ukrainian].
<https://ukrdramahub.org.ua/play/zeleni-tomaty>
11. Kikhtenko, V. (2025). «Mystetstvo — sutsilnyi ryzyk i rukh upered»: chy dostatnio suchasnoi dramy v ukrainskykh teatrakh — dramaturhyni [“Art is all about risk and moving forward”: Is there enough contemporary drama in Ukrainian theatres — playwrights]. [in Ukrainian].
<https://suspilne.media/culture/936965-mistectvo-sucilnij-rizik-i-ruh-upered-ci-dostatno-sucasnoi-drami-v-ukrainskih-teatrah-dramaturgini/>
12. Levchenko, O. (2012). Teatr u systemi filosofskoi antropolohii [Theatre in the System of Philosophical Anthropology]. Kyiv: Les Kurbas' National Centre for Theatrical Art [in Ukrainian].
13. Levchenko, O. (2007). Tekst kultury u poshukakh avtora. Masova svidomist i khudozhnia kultura u teksti radianskoi kultury (za materialamy teatru i kino) [The Text of Culture in Search of an Author. Mass consciousness and artistic culture in the text of Soviet culture (based on theatre and cinema materials)]. Kyiv: Les Kurbas' National Centre for Theatrical Art [in Ukrainian].
14. Maierchuk, M. (2024). Rytual i tilo: ukrainski obriady perekhodu [Ritual and the Body: Ukrainian rites of passage]. Kyiv: Krytyka [in Ukrainian].
15. Perekonaty Hospoda Boha: z o. Yuzefom Tishnerom rozmovliaiut Dorota Zanko ta Yaroslav Govin (2017) [Convincing God: Dorota Zanko and Jarosław Gowin talk to Father Józef Tishner]. Kyiv: Dukh i Litera [in Ukrainian].
16. Soletskyi, O. (2018). Emblematychni formy dyskursu: vid mifu do postmodernu [Emblematic Forms of Discourse: from myth to postmodernism]. Ivano-Frankivsk: Lileia-NV [in Ukrainian].
17. Stambol, I. (2021). Novitnia politychna biohrafika v sviti i v Ukraini. Ukrainska biohrafika XXI stolittia: mozaika kontekstiv i form: kolektyvna monohrafia. Kyiv: V. I. Vernadskyi National Library of Ukraine, 301–322 [in Ukrainian].
18. Taina buttia. (2015). Biohrafichna drama. Antolohiia [Biographical drama. Anthology]. Kyiv: Svit znan [in Ukrainian].
19. Chychenina, L. (2023). Chornyi humor, bizhenky v shubakh ta hlamurnyi Bandera. Kolyshnii hendyrekter Novoho kanalu zrobyv postanovku «Zelenykh korydoriv» [Black humour, refugees in fur coats and the glamorous Bandera. The former CEO of Novy Channel staged “Green Corridors”]. [in Ukrainian].
<https://antonina.detector.media/withoutsection/post/217597/2023-10-03-chornyy-gumir-bizhenky-v-shubakh-ta-glamurnyy-bandera-kolyshniy-gendyrekter-novogo-kanalu-zrobyv-postanovku-zelenykh-korydoriv/>
20. Shchokan, H. (2023). Vystava «Zeleni korydory»: yak ukraintsi staly natsiieiu, yaka vzhe ne bidkaietsia [The play “Green Corridors”: How Ukrainians became a nation that no longer complains]. [in Ukrainian].
<https://life.pravda.com.ua/columns/2023/05/12/254269/>

21. Yakovlenko, K. (2023). Chotyry zhinky: pro vystavu «Zeleni korydory» za odnoimennoiu piesoiu Natalky Vorozhbit [Four Women: About the play “Green Corridors”, based on the play of the same name by Natalka Vorozhbit]. [in Ukrainian].
<https://suspilne.media/culture/522903-cotiri-zinki-pro-vistavu-zeleni-koridori-za-odnojmennou-pesou-natalki-vorozbit/>

Olena Bondareva,

Borys Grinchenko Kyiv Metropolitan University (Kyiv, Ukraine)

<https://orcid.org/0000-0001-7126-452X>

e-mail: o.bondareva@kubg.edu.ua

BANDERA'S DISCOURSE IN TETIANA KYTSENKO'S PLAY "GREEN TOMATOES"

This article presents the first literary analysis of Tetiana Kytsenko's play "Green Tomatoes" (2024), written in Sweden during the Rikstolvan Residency under the TUA project and dedicated to the search for new artistic resources for working with the image of Stepan Bandera. The playwright has shown by her own example that it is possible to talk about Bandera through the medium of theater today: the play creates a situation of choice for Ukrainian refugees — whether to dare to do a theater project about Bandera in other European countries, in particular Germany and Poland, where the official attitude towards Bandera is extremely biased, or, on the contrary, to listen to local grantors and choose a neutral, less provocative topic for themselves. My goal is to interpret the play "Green Tomatoes" in terms of the author's vision of its key concept — Stepan Bandera — against the backdrop of the current stage of Ukrainian resistance to Russian aggression. Methodologically, I will work with theatrical anthropology, ritual-mythological practices, interpretive shifts in artistic biographies, and post-classical theories of the actor/victim, and I will also take into account the model of "network theater." Influenced by their acquaintance with contemporary visions of European theaters, which are constantly involved in public discussion of issues that are under-discussed or marginalized by political institutions, Ukrainian playwrights have scaled up their practices of creating vivid, sharply polemical dramatic texts. In particular, the conversation about Stepan Bandera as one of the trends in the dramaturgy of new Ukrainian refugees has already taken place in the plays "Green Corridors" by Natalka Vorozhbit and "Keep the Light" by Polina Polozhentseva. In her play "Green Tomatoes", Tetiana Kitsenko successfully combines elements of Stepan Bandera's political biography, presented in a heuristic manner, with the theater-network model and techniques of contemporary screen arts, supplemented by network activities. This allows the female artists in her play to rethink their civic identity and their involvement in the present and future fate of Ukraine and Ukrainian identity.

Key words: war, refugees, Bandera, myth, ritual, theater network, post-classical dramatic text.

Стаття надійшла до редакції 30.08.2025

Прийнято до друку 07.10.2025

Олена Кретова,

Черкаський національний університет імені Богдана Хмельницького (Черкаси, Україна)

<https://orcid.org/0000-0002-3947-4479>

e-mail: ekretova@ukr.net

Лариса Корновенко,

Черкаський національний університет імені Богдана Хмельницького (Черкаси, Україна)

<https://orcid.org/0000-0002-2587-6995>

e-mail: lkornovenko@gmail.com

ОБРАЗ МАЙБУТНЬОГО У РОМАНІ-КВЕСТИ Е. КЛАЙНА «ПЕРШОМУ ГРАВЦЕВІ ПРИГОТУВАТИСЯ»

Статтю присвячено аналізу образу майбутнього, змалюваного в романі Е. Клайна «Першому гравцеві приготуватися», та основних футурологічних ідей твору. Фантастична література з її розгалуженою системою жанрів наразі постає як майданчик усталення й поширення в масовій свідомості та колективній уяві образу майбутнього окремих людей і людства, причому, на відміну від попередньої традиції, сучасна фантастика впливає на формування згаданих уявлень відразу на багатьох рівнях. Жанрові особливості роману Е. Клайна «Першому гравцеві приготуватися» визначені насамперед тим, що він є романом науково-фантастичним. Це обумовлює його природу як метажанрову, здатну об'єднати особливості інших жанрів літературної творчості, а також сферу наукового мислення, соціальної аналітики, побутової культури тощо. Також належність роману до традиції кіберпанку та посткіберпанку, заснованої В. Гібсоном, знаходить свій вираз у змалюванні майбутнього як соціально-технологізованої дистопії, що вказує на значний гуманістичний потенціал роману, тобто на його пряму й опосередковану апеляцію до специфічно людських цінностей, які б обстоювали ідентичність людини перед викликами технологій.

Образ майбутнього, створений у романі Е. Клайна, є доволі неоднозначним. З одного боку, це похмура соціальна дистопія, яка змальовує кризу й занепад людської цивілізації на планеті, що зумовлює пошуки порятунку людством у віртуальному просторі комп'ютерної симуляції. З іншого боку, основні соціальні структури хоча і трансформовані, але збережені і функціонують (зокрема соціальний інститут освіти, сфера розваг, економічна система), і людство адаптується до умов, встановлених браком ресурсів і екологічною та економічною кризою. У центрі уваги роману — доля молодого покоління, яке має обирати між життям на соціальну допомогу та спробою взяти під контроль тотальну планетарну симуляцію. Власне йдеться про певну віртуальну революцію як застереження тотального контролю корпораціями віртуального простору. Майбутнє передбачає як ідеї соціального опору та спротиву, так і шлях еволюційної адаптації й оптимізації наявних функціонуючих механізмів соціального. У майбутньому співіснують протест і конформізм, і воно не передбачає автодеструкції як самознищення. Можемо констатувати гуманістичний потенціал образу майбутнього у романі. Він зображує реальність як гру, що також свідчить про зміну ставлення до реальності як такої. Майбутнє в романі акцентує не оцінки чи ідеологічні або політичні заклики, а прагнення вижити і бути, тому майбутнє роману — це філософія існування в цифровій реальності. Перспективи подальших досліджень окреслюються можливістю розгляду новітніх літературних жанрів, пов'язаних з диджиталізацією культурних і життєвих форм та осмисленням категоріального каркасу новітньої філософської картини світу, яку репрезентує художня література.

Ключові слова: Ернест Клайн, «Першому гравцеві приготуватися», науково-фантастичний роман, квест, дистопія, образ майбутнього, футурологія, зік-культура.

Стан сучасної масової культури та популярної белетристики як її складника у першій чверті ХХІ ст. може бути охарактеризований як перехідний. Це пов'язано насампе-

ред з тим, що традиційні для індустріального суспільства форми масової свідомості, життєві практики і відповідно стереотипи, кліше та шаблони масової культури перестали повною

мірою відображати наявний порядок денний сучасних науки і технологій. Тому відбувається трансформація форм масової культури, що стосується і тематизації, проблематики, жанрової структури, поетики і т. ін. популярної літератури у відповідності з викликами, які перед людиною, її культурою та цивілізацією назагал ставить сучасний етап науково-технічної революції. Принагідно до нашої теми маємо на увазі насамперед проблему віртуальності (Ж. Ланьє) та її відображення в сучасній науково-фантастичній літературі в аспекті творення нею образу майбутнього. Таким чином, літературознавча проблематика прямо перетинається із проблематикою філософською, культурологічною, соціологічною, насамкінець — футурологічною. Завдяки розвитку інформаційно-комунікаційних технологій концепція віртуальності передбачає постання специфічного простору, який сприймається і тлумачиться як особлива реальність; у ньому відбувається обмін інформацією, комунікація, навчання, управління, здійснюються життєві практики, які фундують скарбницю людської культури та картину світу. Отже, йдеться про позірно повноцінну альтернативу фізично-предметній реальності, сприйманій людиною без участі технологій.

Фантастична література з її розгалуженою системою жанрів наразі постає як майданчик усталення й поширення в масовій свідомості та колективній уяві образу майбутнього окремих людей і людства, причому, на відміну від попередньої традиції, сучасна фантастика впливає на формування згаданих уявлень відразу на багатьох рівнях — на рівні естетичного (стимулювання соціальної уяви та формування систем цінностей); на рівні інструментального (взаємодія зі світом технологій, девайсів і гаджетів), соціального (нові способи взаємодії людей між собою), пізнавального (нові форми пізнання чи передбачення напрямів розвитку людської реальності).

Можемо констатувати, що сучасна фантастика виходить далеко за межі жанру чи типу оповіді, а виступає мало не універсальним культурним і мовним інструментом пристосування та впровадження уявлень про майбутнє нашого виду. У цьому сенсі сучасна фантастика утворює новий синтез з науковими передбаченнями, соціологічними прогнозами та є ефективним інструментом формування громадської думки, а також проблемного поля масової свідомості, культури й цивілізації назагал. Піджанр сучасної наукової фантастики, кіберпанк, має одним зі своїх варіантів роман-квест. Чи не найвідомішим, найбільш успішним і відзначеним за останнє десятиліття таким твором є

роман Е. Клайна «Першому гравцеві приготуватися». На нашу думку, значення цього тексту полягає насамперед у його футурологічному спрямуванні та філософському контексті, поданому згідно з шаблонами дитячої й підліткової літератури (young adult) в межах жанру наукової фантастики, оскільки цей роман генерує нові смисли і нову мотивацію для людей в умовах екологічної, геополітичної, економічної, соціальної та інших криз, які характеризують сьогодення у масштабі цивілізаційного розвитку.

Необхідність вивчення нових смислів культури, пов'язаних із констатованою ситуацією, складає **актуальність** нашого дослідження.

Питання жанрової природи творів вивчалися Ж. Женетом, Ц. Тодоровим, Г. Блумом, Т. В. Бовсунівською, Ю. М. Єгоровою, С. С. Хороб та ін. Проблеми науково-фантастичного роману розглядалися такими вченими, як Ю. М. Єгорова, А. В. Калашнік, Т. В. Катиш, В. Мاستиляк, Є. Шкуров, Б. Стерлінг та ін. Футурологічний аспект вивчення наукової фантастики знаходився у полі зору Е. Тоффлера, І. Драбок, Н. І. та С. Ф. Зражевських, П. М. та І. Ю. Сухорольських та ін. дослідників. На праці цих учених ми і спиралися під час нашого дослідження.

Метою нашої роботи є розгляд футурологічних ідей та образу майбутнього в романі Е. Клайна «Першому гравцеві приготуватися».

Виклад основного матеріалу. Наукова фантастика як жанр, сукупність прийомів, типологій, образів, оповідних технік, фабульних схем і як метод постає в західній літературній традиції як своєрідний мисленнєвий експеримент, що базується на співставленні повсякденної реальності та її наукового опису разом з технологічними трансформаціями. Термін походить від грецької лексики *phantastikos* — те, що стосується уяви. У сучасній масовій культурі традиційно вживається англomовна абревіатура *sci-fi* (*science fiction*) (Sterling, 2025), яка вже фіксує парадоксальну природу жанру — адже ми маємо справу з науковою вигадкою чи вигадками науки. Причина цього криється в тому, що оскільки людське пізнання завжди часткове, то наука, використовуючи методи індукції, дедукції й аналогії, повсякчас спирається на уяву, аби сформулювати ціле з недостатньої кількості частин. Сучасна дослідниця С. Хороб пише: «Визначаючи фантастику як відхилення від умовно заданої реальності, ми неодмінно стикаємося з питанням: хто повинен задавати реальність, хто вибирає її робочу концепцію?... сприйняття фантастики повинне виходити з розуміння не так об'єктивної реальності (хоча воно завжди присутнє), як зі створеної художньої дійсності» (Хороб, 2017, с. 28).

Ідеться про те, що фантастичне припущення є не просто технічним прийомом, інструментом естетичного впливу, а методом повноцінного конструювання реальності, що в умовах сучасної цифровізації людського життя і насамперед спілкування й обміну інформацією прямо зближує фантастичні жанри з конструюванням поняття майбутнього в масовій свідомості. Причому саме поняття реальності за такого підходу видається гранично пластичним і умовним. Принагідно до теми нашої роботи варто згадати, наприклад, гіпотезу комп'ютерної симуляції (Г. Моравек, Н. Бостром), за якою людина не спроможна відрізнити наявну емпіричну реальність від комп'ютерної гри (Бовсунівська, 2015). У цьому сенсі роман Е. Клайна є зразковою ілюстрацією до практичного наповнення концепції віртуальності Ж. Ланьє, тобто розгортає конкретний зміст трансформацій життєвих форм і практик людей у майбутньому.

Власне, починати історію традиції і становлення жанрової структури фантастичної літератури можна ще з античності — наприклад, з «Держави» Платона, яка змальовує уявний ідеальний поліс, але точнішим буде згадати його діалог «Софіст», у якому філософ ділить літературу на умовно реалістичну та фантастичну, згадуючи «вигадку стосовно дійсності» та «вигадку стосовно сутності» (Plato, 2008).

У контексті нашого дослідження можна з упевненістю стверджувати, що трансформація фантастичної літератури, збільшення її ролі й частки в літературній традиції назагал остаточно формується і усвідомлюється з другої половини ХХ ст. у зв'язку зі здобутками науково-технічної революції, постанням індустріального суспільства та розвитком інформаційно-комунікаційних технологій, серед яких чільне місце посіло відкриття і використання цифрових комп'ютерів, протоколів зв'язку між ними та постання Інтернету як світової інформаційної мережі. Ідеологи Інтернету, такі як Т. Бернерс-Лі, В. Віндж, Ж. Ланьє, в середині 80-х років минулого століття небезпідставно вважали, що він змінить образ майбутнього. Це справді відбулося, і, на нашу думку, вододіл між довіртуальною та віртуальною епохами проходить якраз у постанні фантастики, яка фіксує реальність майбутнього як таку, що вже здійснилася. Варто згадати батьків-засновників американської фантастики А. Азімова, Р. Хайнлайна, А. Кларка, один із знаменитих законів останнього прямо стверджує, що будь-яка достатньо просунута технологія не відрізняється від магії. Таким чином, футурологія і фантастика зростаються, утворюючи

нову цілісність — класичним прикладом цього є творчість А. Кларка і С. Лема. Робота С. Лема «Сума технології» (1964) за рівнем та важливістю піднятих у ній проблем є й досі актуальною, а його трактат «Голем 14» (1973) закладає основи філософії штучного інтелекту (AI). Фантастика 80–90-х років минулого століття відходить від розуміння фантастичного як порушення загальноприйнятого порядку, вторгнення в рамки повсякденного буття чогось неприпустимого, такого, що суперечить його непорушним законам, запропонованого французьким структуралістом Р. Кайуа в роботі «Au coeur du fantastique» (Caillois, 1965). Підхід Ц. Тодорова до фантастичного акцентував момент «коливання, яке відчуває людина, якій знайомі лише закони природи, коли вона спостерігає явище, яке здається надприродним» (Тодоров, 2006, с. 18). Стає зрозумілим, що саме поняття реальності втрачає непорушність і стабільність, як і концепція законів природи.

Наукова картина світу з її структурним розумінням реальності (мікросвіт квантових взаємодій, макросвіт ньютонівської фізики, мегасвіт релятивістської астрофізики) накладається на творчу уяву людини, і результатом постає нове парадоксальне розуміння фантастичного як майже буденного, коли майбутнє проростає із сьогодення. Творчість Г. Бенфорда, Д. Бріна, В. Вінджа, А. Азімова, А. Кларка, Г. Біра, Л. Нівена, І. Бенкса, С. Бакстера, Р. Дж. Соєра (які відомі як професійні вчені), а також Ф. К. Діка, С. Лема, Н. Стівенсона, В. Гібсона, продемонструвала постання нової реальності, в якій фантастичне мімікрує під буденне і навпаки. Технологізм і трансформації людського життя стають наскрізною темою футурологічних досліджень. С. Лем у програмній роботі «Фантастика і футурологія» (1970) пише: «У футурології немає ані власних парадигм, ані теорії, однак вона намагається передбачити майбутнє... Відсутність власних парадигм вона намагається компенсувати еклектичністю способу дій» (Lem, 2009, s. 169).

У сучасній науковій літературі знаходимо широкий спектр підходів до феномену фантастичного: різновид літератури, жанр, жанр мистецтва, метажанр, літературна стратегія, галузь художньої творчості, трансісторична категорія естетики, форма художнього моделювання «вторинного світу», первинний структурний феномен, співставний з поезією як найбільш елементарною формою художнього мовлення, література «незвичайного», «метатема», онтологічний жанр, «підвид фантастичної літератури, в якому моделюється художній світ на принципах науковості і фантастичності» (Шкуров,

2016, с. 486). Виникнення жанру кіберпанку як «представлення морально зіпсутого суспільства, життя якого опирається на технології... світом керують торгово-промислові корпорації... технологія стає життєдайною силою, стає культом», як його представляє сучасна дослідниця В. Мاستіляк (Мастіляк, 2002, с. 96), у 80-ті роки ХХ ст. (В. Гібсон, Б. Стерлінг, М. Свонвік) засвідчило новітнє осмислення зростання технологій і людських культури та цивілізації, коли технології перестали бути інструментом і знаряддям, а, імовірно, людина почала інтерпретуватися як об'єкт, частина технологічної системи як комп'ютерної периферії. Роман Е. Клайна «Першому гравцеві підготуватися» є органічним продовженням цієї традиції.

Важливими також є спроби розрізнення *sci fi* та *fantasy* як наукової фантастики і чистої вигадки. Існує підхід, представлений відомим теоретиком літератури Г. Блумом, за яким деякі твори наукової і соціальної фантастики можуть бути включені в канон західної літератури, а фентезі є в чистому вигляді ескапістською (від англ. *Escape* — втеча). Так, наприклад, дослідник творчості Ф. Кафки включає до канону, а популярні романи Дж. Роулінг — ні (Блум, 2007). З іншого боку, існує феномен творчості Р. Р. Толкіна, опертою на потужну традицію міфології та естетику жанру чарівної казки, яка повинна розважати, втішати і добре закінчуватися (Толкін, 2023).

У сучасній літературі фантастичний роман вийшов за межі жанрових обмежень та «нішевої літератури», оскільки він претендує на створення нового способу опису реальності сучасного, яке перетікає у майбутнє. Сучасна дослідниця Ю. Єгорова навіть зауважує, що сучасний фантастичний дискурс об'єднує поста-ті «деміурга та пропагандиста» (Єгорова, 2015, с. 238). На нашу думку, це важливо, тому що сучасна фантастика є не лише вільним польотом уяви, але й здійснює, крім традиційної рекреаційної, ще й мотиваційно-пізнавальну функцію, пропонуючи поведінкові моделі, ефективні у мінливій технологізованій реальності сучасного й майбутнього.

Американський сценарист і письменник Ернест Клайн, який перед тим як почати кар'єру сценариста працював у сфері ІТ і поділяв цінності американської гік-культури (від англ. *Geek* — людина, захоплена сучасними технологіями). Паралельно працюючи над сценаріями та романами, у 2010 р. письменник публікує роман «Першому гравцеві приготуватися». Книга вийшла друком у 2011 р., а у 2012 удостоєна премії *Alex Award Young Adult Library Services Association* та премії «Прометей». Фільм за кни-

гою отримав номінації на премію «Оскар» за найкращі візуальні ефекти та премію «Сатурн» за кращий науково-фантастичний фільм.

Слід зазначити, що книга, як і фільм, були фінансово успішними, що вкотре засвідчувало актуальність маніфестованих проблем і зростаючу впливовість гік-культури як частини масової культури. На нашу думку, однією з причин цього є вельми цікава інтерпретація способу передавання чи то трансляції культурних смислів у цій субкультурі, повною мірою відображена у книзі й фільмі. Йдеться про прийом так званого «великоднього яйця» (*easter egg*, закладка, яйце-райце, великодка, крашанка), який має власну історію. Традиція пошуку за допомогою підказок, прихованих «великодніх яєць», або *egg hunt*, укорінена в країнах британської співдружності ще з часів Вікторіанської епохи, у культурі геймерів і програмістів перетворилася на щось подібне до, наприклад, традиції приховувати власне зображення або підпис на своїх полотнах для художників-живописців. Складність і принципова відмінність між такими формами ідентифікації твору полягає в засобах, які використовуються для цього: якщо художник чи письменник має використовувати візуальні засоби виразності, графічні символи чи семіотичний код мови, то математик чи програміст, занурений у популярну культуру, може використовувати багатовимірну реальність, яка за самою своєю природою рекурсивна (тобто така, що здатна визначати об'єкт через самого себе). Тому практика використання цього прийому принципово відрізняється від усталених в літературній традиції алюзій і ремінісценцій, оскільки не передбачає утворення складного, розгалуженого, але при цьому обмеженого як закритої системи, «дерева смислів». Цей прийом передбачає абсурдну, безглузду, нестандартну, нетривіальну дію, тобто злам лінійності алгоритму, який перетворює сюжет принагідно до літературного тексту на нелінійну структуру зі складною композицією. Тобто великоднє яйце в гік-культурі не розширює горизонт смислів, а міняє точку зору, аспект розгляду, тому саме по собі вже є результатом, означає саме себе, що примушує згадати про Бодріяріві симулякри четвертого рівня, копії без оригіналу. Саме тому цей прийом для роману Е. Клайна є смислотвірним як на рівні сюжету, так і на рівні ідейного змісту твору. Бачимо, що у романі-квесті, таким чином, занурення у символічний ландшафт культури відбувається не екстенсивно, як би це було у традиційному романі на рівні алюзій, а інтенсивно — за рахунок постійного заглиблення в проблему задля її вирішення, коли кожне пасхальне яйце по-

стає як своєрідний портал для кожного наступного. Отже, виникає смислова рекурсія, яка при цьому має відкритий нелінійний характер. Знаменно, що сучасні дослідники розглядають гіперреальність у романі в контексті Бодрієрової теорії симулякрів, яка теж передбачає смислову рекурсію (Dalimu, Putra, Az, 2020), а також роман в цілому як ретротопію (Romanzi, 2020), яка, змінюючи конфігурацію часу, трансформує простір і навпаки (Yao Yu-xin, 2023).

Зауважимо, що попри технологічний ландшафт життя людини майбутнього в романі в центрі уваги все ж саме одна окрема людина як особистість, її цінності, мотиви, прагнення, переживання та дії, тобто роман продовжує гуманістичну традицію у співставленні технологізованого майбутнього і долі окремих людей, людських спільнот і цивілізації у творчості А. Азімова, Р. Хайнлайна, К. Саймака, А. Кларка, С. Лема, О. Бердника та ін. Це видається важливим, оскільки в сучасній фантастиці репрезентується нова дегуманізована модель майбутнього, яка ставить під сумнів не лише антропоцентризм як філософію та ідеологію, а й виживання людського виду в цілому перед загрозами штучного інтелекту чи ворожого інопланетного розуму. Слід відзначити спорідненість деяких прийомів побудови сюжету в романі з величезною традицією дитячого фольклору та класичним романом-подорожжю і романом-загадкою. Маємо на увазі насамперед загадки і підказки Галлідея, які, скеровуючи дії персонажів, утворюють структуру фабули, а відтак і сюжету. Причому загадки до ключів не лише відсилають до інших сфер знання та культурних смислів (що традиційно для загадки), але і генерують смисли у поєднанні з масовою культурою та індустрією ігор 80-х років ХХ ст., які можуть бути охарактеризовані як переважно алгоритмічні, тобто такі, що передбачають чітку послідовність дій для досягнення мети. Саме це робить роман геймерським, а його персонажів — гіками.

Таким чином, ми маємо справу не просто зі змалюванням у романі молодіжної субкультури, а з постанням нового типу модерної особистості, якій лише й під силу впоратися з технологізованим майбутнім як її творцеві, користувачеві і водночас жертві.

Розглянемо також проблему жанрової природи роману Е. Клайна. Загалом під жанром у сучасному літературознавстві розуміють «тип літературного твору, один із головних елементів систематизації літературного матеріалу, класифікує літературні твори за типами їх поетичної структури» (Літературознавчий словник-довідник, 2007, с. 417). За зауважен-

ням відомого літературознавця Ц. Тодорова, «жанр — це місце зустрічі загальної поетики та фактичної історії літератури» [17, с. 25], і в цьому сенсі у своїй книзі «Вступ до фантастичної літератури» дослідник обґрунтовує важливість жанрової специфіки для фантастичної літератури, оскільки вона структурує співвідношення простору і часу, минулого, сучасного і майбутнього. Т. Бовсунівська у дослідженні, присвяченому жанровим модифікаціям сучасного роману, пропонує розгалужену типологію романних жанрів: жанри гіпертекстуального, параболічного, духовного, філософського, постколоніального та ін. типів (Бовсунівська, 2015). Літературознавство не має спільної точки зору щодо того, чи можлива назагал кодифікація жанрів фантастичної літератури, оскільки «якщо “science fiction” набуває форм різних жанрів, то сама жанром не є» (Мастильяк, 2002, с. 94). Питання про жанрову структуру масової літератури назагал і фантастичної зокрема ускладнюється ще й тим, що процеси глобалізації утворюють інтернаціональний простір планетарної масової культури. Сучасна дослідниця С. Філоненко констатує тенденції до максимальної диференціації і дроблення жанрів, змішування жанрів чи жанрової дифузії, їх генералізації (Філоненко, 2011, с. 159).

Наукова фантастика, на нашу думку, генералізує жанри популярної літератури, охоплюючи їх собою в межах різноманіття диференційованих форматів, об'єднаних спільними настановами. Тому, визначаючи жанр роману Е. Клайна, ми звертаємося до поняття квесту як одного з основних жанрів комп'ютерних ігор, який є інтерактивною оповіддю про дії гравця та керованого ним персонажа, героя чи аватара. Мотив пригод на шляху досягнення мети, характерний для ескапістської літератури назагал та для young adult зокрема, трансформується в книзі у фрагментарний зріз субкультури гіків, яка у першій чверті ХХІ ст. перестала бути маргінальною і прямує до статусу невід'ємної частини соціалізації та інтеграції молоді до технологічної реальності, яка швидко змінюється. Характерним є те, що в романі Е. Клайна умовний «хронотоп» (М. Бахтін), тобто уявлення про просторово-часову єдність оповіді та культурних смислів, надзвичайно мобільний. Гік-культура сучасності, представлена в романі, орієнтується на символи попкультури минулого (наразі в романі це 80-ті роки ХХ ст.), що вкотре ілюструє нашу тезу про взаємоперехід образу майбутнього в сучасне та їх зв'язку з минулим.

На нашу думку, роман Е. Клайна на рівні структури як роман-квест може бути співвід-

несений з гіпертекстуальним типом роману. Французький теоретик літератури Ж. Женетт спеціально відзначає, що відносини наявного (гіпертекст) та передуючого (гіпотекст) текстів не є коментарем чи аллюзією (Genette, 1976, р. 18). У контексті цифровізації та протоколу word wide web гіпертекст в художній літературі утворює власну стилістику, відмінну від явища інтертекстуальності: «При гіпертекстуалізації стилістично нейтральна система вузлів переходу дає змогу читачеві самому формувати асоціативні зв'язки» (Чемеркін, 2009, с. 82).

Отже, гіпертекстуальність у романі функціонує цілком «технологізовано», згідно з мережевою системою гіперлінків, прикладом чого може слугувати своєрідний культурний хаб роману — музей Галлідея, який сам по собі все його життя й особистість розкладає на мережу гіперлінків і «великодніх яєць».

Принагідно до роману Е. Клайна також можемо констатувати своєрідне злиття високої (high) та низької (low) фантастики, коли масова культура у своїх розважальних формах відображає фундаментальні цивілізаційні, філософські, морально-етичні, соціальні проблеми, які перед нами ставить наш образ майбутнього. Тому в романі тиражовані кліше масової популярної культури виконують смислотвірну роль, не просто ускладнюючи текст (наприклад, до рівня гіпертексту чи гіперроману, яким за кількістю відсилок до різноманітних смислових шарів він міг би бути названим), а утворюючи фабульно-сюжетну конструкцію роману-квесту.

Роман-квест у випадку тексту Е. Клайна побудований як позірно проста аркадна комп'ютерна гра, в якій проходження її рівнів пов'язане не лише із сетингом, але й навчанням і дорослішанням персонажів, що виявляє себе в трансформації їхніх мотивів, мовлення, насамкінець системи цінностей і прийняттям відповідальності за себе і майбутнє, тобто особистість персонажів виражається через їхні вчинки та мовлення. І саме тому, говорячи про жанрові особливості роману-квесту, ми звертаємося до підходу структураліста Ц. Тодорова до фантастики: «Жанр повністю визначається актом мовлення» (Todorov, 1976, р. 37). Учений вказує, що наративізація, чи то оповідність, у фантастичному тексті утворюється через «вербальне зображення, яке експлуатує, наприклад, непевність, що може виникати стосовно вибору між буквальним і метафоричним значенням того чи іншого вислову» (Тодоров, 2006, с. 37). Парадоксальне поєднання акцентовано спрощеної, розмовної, мало не підліткової щирості головного героя-оповідача Вейда та по-

стійного використання прийому «великоднього яйця» якраз і утворює текстову гіперреальність гік-культури, представлену в романі.

Сучасна дослідниця А. Калашнік, міркуючи про роль міфу в моделюванні соціальної реальності у фантастичній літературі, зауважує, що «концепція інтертекстуальності зводиться до фундаментальної ідеї неklasичної філософії про активну роль соціокультурного середовища в процесі розуміння змісту та зародження змісту» (Калашнік, 2011, с. 261). Саме тому, на нашу думку, роман Е. Клайна не утворює інтертексту, натомість є класичним гіпертекстом. Причиною цього є те, що зв'язки між культурними смислами та текстами невичерпні, і система, яку вони утворюють в інтертексті, принципово відкрита, а у випадку гіперроману кожне конкретне гіперпосилання відправляє нас до визначеного смислового фрагменту. Це цілком подібно до того, як працює програмний код і функціонують мови програмування. Звісно, одна «крашанка» може рекурсивно відсилати до іншої, що і утворює аркадну структуру роману-квесту. При цьому слід зауважити, що сприйняття читачами роману-квесту в піджанрі кіберпанку позиціонує їх як підлітків, оскільки це не просто роман пригод, а роман пригод у квадраті, оскільки він подвоює реальності — фізичну та віртуальну, і сюжет розвивається в них водночас. Ця особливість фантастичної літератури обумовлена тим, що формується «особливий тип рольової гри, спрямований на розвиток особистості, що дорослішає» (Слижук, 2020, с. 230). Таким чином, діалог і полілог головного героя із самим собою, між персонажами, між оповідачем і читачем утворює додатковий простір смислів, емоційно привабливий для читача завдяки вже згадуваній інтонації щирості. Безумовно, така інтонація є художнім засобом виразності й орієнтована на досягнення емоційної залученості читача до сюжету та ідей твору.

Роман Е. Клайна описує хоча і не катастрофічне, але доволі похмуре майбутнє, що насамперед стосується соціальної сфери. Саме тому західна критика відпочатку, з перших тижнів перебування роману в списку бестселерів The New York Times (від 11.09.2011 до 25.12.2016) визначила його жанр як поєднання кіберпанку та соціальної дистопії. Від класичних антиутопій XX ст. (Є. Замятіна «Ми», О. Гакслі «О дивний новий світ», Дж. Орвела «1984») дистопія відрізняється акцентуванням технологічного аспекту цивілізаційної кризи. Оскільки глобальне потепління і пов'язаний з ним брак ресурсів спричинили цілу низку криз, виникла парадоксальна ситуація, за якої неможливість

заробити гроші на життя в ОАЗі, спричинена тотальним безробіттям у фізичній реальності, змушує людей заробляти знову ж таки в ОАЗі, використовуючи власні тіла як частину глобальної комп'ютерної периферії, практично частину системи: «Мільйони дорослих з вищою освітою не могли отримати... робочих місць» (Клайн, 2017, с. 52). На тлі соціального напруження існує також екологічна та перманентна геополітична криза: «Видатний час. Ми називаємо його Глобальною енергетичною кризою, і вона триває вже досить довго... Спалювання всіх тих викопних енергоносіїв мало неприємні побічні наслідки.... Тож тепер полярні льодовики тануть, рівень моря піднімається, а з погодою повний безлад. Рослини і тварини вимирають у рекордних кількостях, а чимало людей голодують і не мають даху над головою. А ми досі воюємо одне з одним за ті кілька ресурсів, що залишилися» (Клайн, 2017, с. 17).

Практично меседж майбутнього в романі складається з двох частин: майбутнє світу як природного середовища та майбутнє людського світу та перспективи збереження чи трансформації людського виду. Хоча в романі користувачі ОАЗи ще послуговуються тактильними рукавичками і віртуальним шоломом для серфінгу, очевидно, що ці технології мають поступитися проектам аугментації людини (augmented reality — розширена реальність) та wetware (вологий продукт), які мають або розширити сферу сприйняття людини та її когнітивні здібності завдяки прямій взаємодії з віртуальністю (в ідеалі за допомогою прямого інтерфейсу brain-machine), або, поєднавши нейронні тканини мозку з мікропроцесорами, кіборгізувати людину.

Сучасні дослідники зазначають: «У сучасній науковій фантастиці досить популярна тема розширення можливостей людини засобами науки, створено безліч утопій і антиутопій... У творах жанру кіберпанк (і особливо пост-кіберпанк) часто зачіпаються питання, що піднімаються філософією трансгуманізму, популярні «трансгуманістичні» технології та концепції... Трансгуманізм пов'язаний з інформаційними технологіями, вірою в технічний прогрес, можливості людини. Інформаційну епоху і нові медіа трансгуманісти сприймають як благо» (Зражевська, Зражевський, 2015, с. 77). Можемо додати, що в романі Е. Клайна вказана технологізованість кіберпанку парадоксально сполучена з соціальною емоцією збереження традиції (масив попкультури 80-х, зафіксований у «крашанках») як єдиного способу не втратити людську ідентичність. Тобто персонажі роману не прагнуть негайно змінити

свої життєві форми (що є гаслом трансгуманізму), вони просто хочуть жити й бути людьми та виживають в умовах технологічної дистопії. Як ми вже зазначали, персонажі не надто прагнуть дорослішати, хоча й готові брати на себе відповідальність, тому що, на їхню думку, саме дорослі винні в тій ситуації, в якій опинилося їхнє покоління. Знаменно, що подібне ставлення до культури дорослих є характерним для цілого покоління «зумерів» (Brownstein, 2020).

Дослідники, розглядаючи сучасну футурологію, особливо зауважують ключову роль у її виникненні наукової фантастики. Неконтрольований розвиток технологій, дегуманізація, пов'язана з технологізацією всіх сфер життя, та глобалізація є основними викликами сучасної футурології: «За останні десятиліття звичними для всіх стали сценарії знищення цивілізації за допомогою технологій, які вийшли з-під контролю людини, що їх продукує у великих кількостях індустрія масової культури. Відбувається популяризація трансгуманістичного світогляду, який зорієнтований на радикальне вдосконалення людського організму за допомогою нових технологій. У багатьох футурологія починає асоціюватися з прогнозами про технологічні новації, сингулярність, роботів та штучний інтелект, які яскраво описані у роботах трансгуманістів та технооптимістів» (Сухорольський, Сухорольська, 2018, с. 122). На нашу думку, не можна стверджувати, що персонажі роману самоусуваються від соціального спротиву та є конформістами. Вони, імовірно, прагнуть еволюційно трансформувати наявну систему, оскільки технології в реальності, описані у книзі, є не злом, фетишем і конспірологічною «страшилкою», а умовою виживання — ані більше, ані менше. Крім того, вони є представниками гік-культури рівно настільки, наскільки ним є автор роману. І тому зберігають властиві цій субкультурі погляди й підходи до реальності. Це, наприклад, відображено в ігровому характері доволі похмурої соціальної реальності в романі. Люди грають не лише заради розваг і релаксації, а для того, щоб вижити. Гра, отже, набуває, як і простір віртуальності, буттєвого онтологічного статусу.

Образ майбутнього у Клайна змальовується в стилістиці Р. Хайнлайна з акцентованими простотою і щирістю. Майбутнє в романі є дистопічним, що виражається насамперед у тотальному переході людства у віртуальність. Брак ресурсів і екологічна криза, нестабільна геополітична ситуація не дають людству знищити себе у полум'ї ядерної війни, але примушують повільно стагнувати в ситуації постійного занепаду. Найяскравіші образи майбутнього

в романі Е. Клайна пов'язані з дитячим і підлітковим сприйняттям можливостей, які надала уопслідженим людям майбутнього ОАЗа. Вейд каже: «На щастя, я мав доступ до ОАЗи, який був наче аварійним люком у кращу реальність» (Клайн, 2017, с. 18). ОАЗа стає «моїм дитячим садочком і підготовчою школою, магічним місцем, де все було можливим» (Клайн, 2017, с. 18). Також важливою видається відбита в романі комерціалізація віртуального простору, яка позиціонується як негативна і є тим, з чим персонажі намагаються боротися. Статус «стека» — людини, яка живе на мінімальну допомогу, практично цифрового безхатька, безальтернативний для більшості, якщо не «зв'язати себе п'ятирічним контрактом з якоюсь корпорацією, але це було для мене так само привабливим, як і качатись по битому склі у святковому костюмі» (Клайн, 2017, с. 28). Вейд каже, що його «лякала сама думка про те, що "IOI" може отримати контроль над ОАЗою... Вони хотіли почати стягувати абонентську плату за доступ до симуляції. Розмістити рекламу на всіх видимих поверхнях. Анонімність і свобода слова відійшли б у минуле. Момент, коли "IOI" перейме ОАЗу стане кінцем ОАЗи як віртуальної утопії, у якій я виріс. Він стане корпоративною антиутопією, дорогим парком розваг для багатії еліти» (Клайн, 2017, с. 35). Або: «Ми народилися у жахливому світі. А ОАЗа стала нашим щасливим прихистком. Думка про те, що симуляцію приватизує і гомогенізує «IOI», лякала нас усіх настільки, що народженим до появи ОАЗи важко зрозуміти. Для нас це було ніби погроза забрати сонце чи брати плату за те, щоб дивитись на небо» (Клайн, 2017, с. 35). Для персонажів роману згадані сонце і небо давно стали метафорами ОАЗи, а віртуальна реальність непомітно стала первинною щодо фізичної, вихідної. Сформована таким чином масова колективна залежність анітрохи не допомагає у вирішенні реальних проблем, а є втечею, ескапізмом, хоча і гранично оптимізує такі сфери соціальної залученості молоді, як освіта та розваги. І це, на нашу думку, є головною латентною проблемою образу майбутнього в романі. Маємо зазначити, що репрезентація майбутнього у цьому фантастичному творі має наступні риси:

- присутній індивідуалізм персонажів у розділеному соціальними, культурними, освітніми та ін. чинниками суспільстві;
- соціальна криза спричинена енергетичною кризою, руйнацією екологічних систем та неефективністю економічних моделей, які виснажили ресурси планети;
- певний «цифровий інфантилізм» персонажів, який у проєкціях майбутнього ви-

ражається у переконаності щодо можливості підмінити симуляцією реальність і через віртуальну гру досягти соціальних поліпшень;

- рекурсивний характер культури, пов'язаний з лінійною структурою гіперпосилань у глобальній мережі;
- дистопія у романі інтерпретується як неминуча і така, що підлягає лише частковому поліпшенню завдяки впровадженню принципу умовно справедливого перерозподілу доступу та благ. Інакше кажучи, Вейд і Саманта хочуть нагодувати всіх, але причини тотального голоду їх начебто не обходять, оскільки вони вважають відповідальними за це попередні покоління.

Загалом учений Е. Тоффлер і письменник В. Гібсон однаковою мірою передбачили і тим самим сконструювали образ майбутнього для своїх послідовників. Сучасні авторитетні ІТ-фахівці К. Альберг і Г. Хельбінг уже говорять про аналіз «невидимих зв'язків» (кластерів), які пов'язують певних людей і майбутні події, що можуть бути створені чи виконані» (Драбок, 2021), а також про створення гігантської математичної моделі «Living Earth Simulator Project» (LES; «Проект симулятора реальної Землі»). Усе це дає можливість стверджувати, що образ майбутнього в романі Е. Клайна все ж гіпертрофовано песимістичний і сучасна футурологія здатна вчасно попередити людство про наслідки безвідповідального ставлення до навколишнього середовища як сфери існування людського виду. Справа в тому, що будь-які віртуальні простори має створювати і підтримувати людина, а за умов колапсу цивілізації у віртуальність втекти навряд чи вдасться.

Висновки. Жанрові особливості роману Е. Клайна «Першому гравцеві приготуватися» визначені насамперед тим, що він є романом науково-фантастичним. Це обумовлює його природу як метажанрову, здатну об'єднати особливості інших жанрів літературної творчості, а також сферу наукового мислення, соціальної аналітики, побутової культури тощо. Важливо, що цей роман представляє белетристику як масову літературу, оскільки впливовість роману на громадську думку та колективну уяву посилюється своєрідним «подвоєнням» рівнів масової культури у тексті завдяки використанню прийому «великоднього яйця», що загалом надає романові ознак гіпертексту. Також належність роману до традиції кіберпанку та посткіберпанку, заснованої В. Гібсоном, знаходить свій вираз у змалюванні майбутнього як соціально-технологізованої дистопії, що вказує

на значний гуманістичний потенціал роману, тобто на його пряму й опосередковану апеляцію до специфічно людських цінностей, які б обстоювали ідентичність людини перед викликами технологій.

Образ майбутнього, створений у романі Е. Клайна, є доволі неоднозначним. З одного боку, це похмура соціальна дистопія, яка змальовує занепад людської цивілізації на планеті, що гине, за якого людство знаходить порятунк у втечі у віртуальний простір комп'ютерної симуляції. З іншого боку, основні соціальні структури хоча і трансформовані, але збережені і функціонують (зокрема соціальний інститут освіти, сфера розваг, економічна система), і людство адаптується до умов, встановлених браком ресурсів і екологічною та економічною кризою. У центрі уваги роману — доля молодого покоління, яке має обирати між життям на соціальну допомогу та спробою взяти під кон-

троль тотальну планетарну симуляцію — ОАЗу. Власне йдеться про певну віртуальну революцію як застереження тотального контролю корпораціями віртуального простору. Бачимо, що майбутнє передбачає як ідеї соціального опору та спротиву, так і шлях еволюційної адаптації й оптимізації наявних функціонуючих механізмів соціального. У майбутньому співіснують протест і конформізм, і воно не передбачає автодеструкції як самознищення. Таким чином, можемо констатувати гуманістичний потенціал образу майбутнього у романі. І хоча не беззастережну, але все ж таки віру у те, що такі майбутнє у людства є. Роман зображує реальність як гру, що також свідчить про зміну ставлення до реальності як такої. Майбутнє в романі акцентує не оцінки чи ідеологічні або політичні заклики, а прагнення вижити і бути. Можна стверджувати, що майбутнє роману — це філософія існування в цифровій реальності.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Блум Г. Західний канон: книги на тлі епох. Київ : Факт, 2007. 720 с.
2. Бовсунівська Т. Жанрові модифікації сучасного роману. Харків : Вид-во «Діса плюс», 2015. 370 с.
3. Драбок І. 2021–2030. Майбутнє вже тут — просто воно нерівномірно розподілене. *Укрінформ*. 2021. 5 лютого. URL: <https://salolii.com/0cc252D> (дата звернення 27.05.2025).
4. Єгорова Ю. М. Фантастика в епоху постмодерну: еволюція жанру. *Наукові записки Бердянського державного педагогічного університету*. 2015. Вип. VI. С. 235–240.
5. Зражевська Н. І., Зражевський С. Ф. Футурологія суспільства і медіакультура. *Обрії друкарства*. 2015. № 1(4). С. 65–82.
6. Калашнік А. В. Роль міфу у моделюванні соціальної реальності наукової фантастики. *Гуманітарний вісник ЗДІА*. 2011. № 45. С. 258–264.
7. Катиш Т. В. Особливості функціонування термінологічної лексики в мові української фантастики : автореф. дис. ... канд. філол. наук : 10.02.01 — українська мова. Дніпропетровськ, 2004. 19 с.
8. Клайн Е. Першому гравцеві приготуватися / пер. з англ. : Зоряна Крижанович, Юрій Нікітюк. Київ : KM Books, 2017. 520 с.
9. Літературознавчий словник-довідник / за ред. Р. Т. Гром'яка, Ю. І. Коваліва, В. І. Теремка. Київ : ВЦ «Академія», 2007. 752 с.
10. Мاستіяк В. Сучасні уявлення про фантастику як різновид літератури. *Studia methodologica. Літературознавчі студії*. 2002. № 12. С. 93–100.
11. Слижук О. Особливості сприйняття підлітками української наукової фантастики : методичний аспект. *Актуальні питання гуманітарних наук: міжвузівський збірник наукових праць молодих вчених Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка*. 2020. Вип. 27. Том 4. С. 229–233.
12. Сухорольський П. М., Сухорольська І. Ю. Основні етапи розвитку футурології та її завдання в умовах сучасного світу. *Грані*. 2018. Т. 21. № 3. С. 116–123.
13. Тодоров Ц. Походження жанрів. Поняття літератури та інші есе. Київ : ВД «Києво-Могилянська академія», 2006. С. 22–40.
14. Толкін Дж. Р. Р. Сказання з Небезпечного Королівства / пер. з англ. О. О'Лір і К. Оніщук. Київ : Астролябія, 2023. 328 с.
15. Філоненко С. О. Масова література в Україні : дискурс / гендер / жанр : монографія. Донецьк : ЛАНДОН-XXI, 2011. 432 с.
16. Хороб С. С. Жанрові особливості української фантастики кінця XX — початку XXI століття : дис. ... канд. філол. наук : 13.01.01 — українська література. Івано-Франківськ, 2017. 224 с.

17. Чемеркін С. Г. Стилістика гіпертексту. *Мовознавство*. 2009. № 5. С. 79–87.
18. Шкуров Є. Наукова фантастика у теоретичному дискурсі. *Літературознавчі студії*. 2013. Вип. 39(2). С. 482–486.
19. Brownstein, R. The Rage Unifying Boomers and Gen Z. *The Atlantic*. June 18, 2020. URL: <https://salo.li/Ee28FF5> (дата звернення 27.05.2025).
20. Caillois R. *Au Coeur du Fantastique*. Paris: Gallimard, 1965, 182 p.
21. Dalimu S., Putra A., & Az, R. The Portrayal and The Effects of Hyperreality in Ready Player One Movie by Steven Spielberg (The Application of Jean Baudrillard's Theory). *ELITE: Journal of English Language and Literature*, 2020, Vol. 5, No 1, pp. 24–35.
22. Genette G. *Figures. I*. Paris: POINTS, 1976. 288 p.
23. Lem S. *Fantastyka i futurologia*. T. 1, Warsaw: Agora S. A., 2009, 408 p.
24. Plato. *Sophist*. 2008. URL: <https://www.gutenberg.org/files/1735/1735-h/1735-h.htm>
25. Romanzi V. Levels of Reality in Steven Spielberg's Ready Player One: Utopia, Dystopia, and Retrotopia. *JAm It! (Journal of American Studies in Italy)*, 2020, No 3, pp. 163–174.
26. Sterling B. Science Fiction. Literature and performance. *Britannica*, 2025. URL: <https://www.britannica.com/art/science-fiction> (дата звернення 27.05.2025).
27. Todorov Tz. *Introduction à la littérature fantastique*. Paris: Éditions du Seuil, 1976, 188 p.
28. Yao Yu-xin. Research on the Space Construction of the Novel Ready Player One. *Journal of Literature and Art Studies*, 2023, Vol. 13, No. 3, pp. 165–169.

REFERENCES

1. Blum, H. (2007). *Zakhidnyi kanon: knyhy na tli epokh* [The Western Canon: The Books and School of the Ages]. Kyiv: Fakt [in Ukrainian].
2. Bovsunivska, T. (2015). *Zhanrovi modyfikatsii suchasnoho romanu* [Genre Modifications of the Modern Novel]. Kharkiv: Vyd-vo «Disa plius» [in Ukrainian].
3. Drabok, I. (2021). 2021–2030. Maibutnie vzhe tut — prosto vono nerivnomirno rozpodilene [The Future is Already Here — It Just Isn't Evenly Spread]. *Ukrinform* [in Ukrainian]. <https://salo.li/0cc252D>
4. Iehorova, Yu. M. (2015). *Fantastyka v epokhu postmodernu: evoliutsiia zhanru* [Fantasy in the Postmodern Era: The evolution of the genre]. *Naukovi zapysky Berdianskoho derzhavnoho pedahohichnoho universytetu*, VI, 235–240 [in Ukrainian].
5. Zrazhevska, N. I., & Zrazhevskyi, S. F. (2015). *Futurolohiia suspilstva i mediakultura* [Futurology of Society and Media Culture]. *Obrii drukarstva*, 1(4), 65–82 [in Ukrainian].
6. Kalashnik, A. V. (2011). *Rol mifu u modeliuvanni sotsialnoi realnosti naukovoï fantastyky* [The Role of Myth in Modelling Social Reality of Science Fiction]. *Humanitarnyi visnyk ZDIA*, 45, 258–264 [in Ukrainian].
7. Katysh, T. V. (2004). *Osoblyvosti funktsionuvannia terminolohichnoi leksyky v movi ukrainskoi fantastyky* [Peculiarities of the Functioning of Terminological Vocabulary in the Language of Ukrainian Fiction]. *Avtoref. dys. kand. filol. nauk: 10.02.01, Dnipropetrovsk* [in Ukrainian].
8. Klain, E. (2017). *Pershomu hravtsevi pryhotuvatysia* [Ready Player One]. Kyiv: KM Books [in Ukrainian].
9. *Literaturoznachnyi slovnyk-dovidnyk* [Literary Dictionary-Reference] (2007). Kyiv: VTs «Akademiia» [in Ukrainian].
10. Mastyliak, V. (2002). *Suchasni uiavlennia pro fantastyku yak riznovyd literatury* [Modern Ideas about Fantasy as a Type of Literature]. *Studia methodologica. Literaturoznachni studii*, 12, 93–100 [in Ukrainian].
11. Slyzhuk, O. (2020). *Osoblyvosti spryiniattia pidlitkamy ukrainskoi naukovoï fantastyky: metodychnyi aspekt* [Peculiarities of Teenagers' Perception of Ukrainian Science Fiction: methodological aspect]. *Aktualni pytannia humanitarnykh nauk: mizhvuzivskyi zbirnyk naukovykh prats molodykh vchenykh Drohobyskoho derzhavnoho pedahohichnoho universytetu imeni Ivana Franka, red.-upor. M. Pantiuk, A. Dushnyi, I. Zymomia, Drohobych: Vydavnychi dim «Helvetyka», Issue 27, Vol. 4, 229–233* [in Ukrainian].
12. Sukhorolskyi, P. M., & Sukhorolska, I. Yu. (2018). *Osnovni etapy rozvytku futurolohii ta yii zavdannia v umovakh suchasnoho svitu* [The Main Stages of the Development of Futurology and Its Tasks in the Modern World]. *Hrani*, Issue 3, Vol. 21, 116–123 [in Ukrainian].
13. Todorov, Ts. (2006). *Pokhodzhennia zhanriv* [The Origin of Genres]. *Poniattia literatury ta inshi ese*, Kyiv: VD «Kyievo-Mohylianska akademiia», 22–40 [in Ukrainian].

14. Tolkin, J. R. R. (2023). Skazannia z Nebezpechnoho Korolivstva [Tales from the Dangerous Kingdom]. Kyiv: Astroliabiia [in Ukrainian].
15. Filonenko, S. O. (2011). Masova literatura v Ukraini: dyskurs / gender / zhanr: monohrafiia [Mass Literature in Ukraine: Discourse / gender / genre: monograph]. Donetsk: LANDON–XXI [in Ukrainian].
16. Khorob, S. S. (2017). Zhanrovi osoblyvosti ukrainskoi fantastyky kintsia XX — pochatku XXI stolittia [Genre features of Ukrainian science fiction of the late 20th — early 21st centuries]: dys. ... kand. filol. nauk : 13.01.01 — ukrainska literatura, Ivano-Frankivsk [in Ukrainian].
17. Chemerkin, S. H. (2009). Stylistyka hipertekstu [Hypertext Stylistics]. *Movoznavstvo*, 5, 79–87 [in Ukrainian].
18. Shkurov, Ye. (2013). Naukova fantastyka u teoretychnomu dyskursi [Science Fiction in Theoretical Discourse]. *Literaturoznavchi studii*, 39(2), 482–486 [in Ukrainian].
19. Brownstein, R. (2020). The Rage Unifying Boomers and Gen Z. *The Atlantic*, June 18 [in English]. <https://salon.com/2020/06/18/rage-boomers-gen-z/>
20. Caillois, R. (1965). *Au Coeur du Fantastique*. Paris: Gallimard [in French].
21. Dalimu, S., Putra, A., Az, R. (2020). The Portrayal and The Effects of Hyperreality in Ready Player One Movie by Steven Spielberg (The Application of Jean Baudrillard's Theory). *ELITE: Journal of English Language and Literature*, 5/1, 24–35 [in English].
22. Genette, G. (1976). *Figures I*. Paris: POINTS [in French].
23. Lem, S. (2009). *Fantastyka i futurologia*. T. 1, Warsaw: Agora S. A. [in Polish].
24. Plato. (2008). *Sophist*. [in English]. <https://www.gutenberg.org/files/1735/1735-h/1735-h.htm>
25. Romanzi, V. (2020). Levels of Reality in Steven Spielberg's Ready Player One: Utopia, Dystopia, and Retrotopia. *JAm It! (Journal of American Studies in Italy)*, 2020, 3, 163–174 [in English].
26. Sterling, B. (2025). Science fiction. Literature and performance. *Britannica* [in English]. <https://www.britannica.com/art/science-fiction>
27. Todorov, Tz. (1976). *Introduction à la littérature fantastique*. Paris: Éditions du Seuil [in French].
28. Yao, Yu-xin. (2023). Research on the Space Construction of the Novel Ready Player One. *Journal of Literature and Art Studies*, 13/3, 165–169 [in English].

Olena Kretova,

Bohdan Khmelnytsky National University of Cherkasy (Cherkasy, Ukraine)

<https://orcid.org/0000-0002-3947-4479>

e-mail: ekretova@ukr.net

Larysa Kornovenko,

Bohdan Khmelnytsky National University of Cherkasy (Cherkasy, Ukraine)

<https://orcid.org/0000-0002-2587-6995>

e-mail: lkornovenko@gmail.com

THE IMAGE OF THE FUTURE IN ERNEST CLINE'S QUEST NOVEL "READY PLAYER ONE"

The article is devoted to the analysis of the image of the future depicted in Ernest Cline's novel "Ready Player One" and the main futurological ideas of the work. Fantasy literature with its extensive system of genres currently appears as a platform for the establishment and dissemination in the mass consciousness and collective imagination of the image of the future of individual people and humanity, and, unlike the previous tradition, modern fantasy influences the formation of the aforementioned ideas at many levels at once. The genre features of Ernest Cline's novel "Ready Player One" are determined primarily by the fact that it is a science fiction novel. This determines its nature as a metagenre, capable of combining the features of other genres of literary creativity, as well as the sphere of scientific thinking, social analytics, everyday culture, etc. Besides, the novel's belonging to the cyberpunk and post-cyberpunk tradition founded by William Gibson, finds its expression in the depiction of the future as a socio-technological dystopia, which indicates the significant humanistic potential of the novel, that is, its direct and indirect appeal to specifically human values that would defend human identity in the face of technological challenges.

The image of the future created in Ernest Cline's novel is quite ambiguous. On the one hand, it is a gloomy social dystopia that depicts the decline of human civilization on a dying planet, in which humanity finds salvation in escaping into the virtual space of computer simulation. On the other hand, the main social structures, although transformed, are preserved and functioning (in particular, the social institution

of education, the entertainment industry, the economic system), and humanity adapts to the conditions established by the lack of resources and the ecological and economic crisis. The novel focuses on the fate of the young generation, who must choose between a life on social assistance and an attempt to take control of a total planetary simulation. Actually, it is about a certain virtual revolution as a warning of total control of virtual space by corporations. The future involves both the ideas of social resistance and defiance, and the path of evolutionary adaptation and optimization of existing functioning mechanisms of the social. In the future, protest and conformity coexist, and it does not involve self-destruction as self-destruction. We can state the humanistic potential of the image of the future in the novel. The novel depicts reality as a game, which also indicates a change in attitude towards reality as such. The future in the novel emphasizes not assessments or ideological or political appeals, but the desire to survive and be, therefore the future of the novel is a philosophy of existence in digital reality. Prospects for further research are outlined by the possibility of considering the latest literary genres associated with the digitalization of cultural and life forms and understanding the categorical framework of the latest philosophical picture of the world, which is represented by fiction.

Keywords: Ernest Cline, "Ready Player One", science fiction novel, quest, dystopia, image of the future, futurology, geek culture.

Стаття надійшла до редакції 28.05.2025
Прийнято до друку 07.10.2025

Світлана Маценка,

Львівський національний університет імені Івана Франка (Львів, Україна)

<https://orcid.org/0000-0003-1373-2887>

e-mail: Svitlana.macenka@t-online.de

КВІР ЯК АНАЛІТИЧНА КАТЕГОРІЯ ХУДОЖНЬОГО ТВОРУ (КВІРНЕ ПРОЧИТАННЯ «МАЛЮКА ЦАХЕСА НА ПРИЗВИСЬКО ЦИНОБЕР» Е. Т. А. ГОФМАНА)

Поняття квіру розглянуто як аналітичну категорію для інтерпретації сучасних і класичних художніх творів, яку пов'язують із поетикою «океанічного писання», карнавалізацією, плінністю, флюїдністю, небінарністю. Дослідження виходить із того, що художня література, яка суперечить гетеронормативному суспільно-базовому станові щодо гетеросексуальності та двостатевої системи, яка його заперечує і критикує, розвиває тим самим особливі стратегії письма, які своєю чергою вимагають особливого способу прочитання — так званого «Queer Reading». Актуальність дослідження полягає у зверненні до ключових засад студій квіру, продуктивність якого полягає також і для літературознавства в його невизначеності й багатозначності, що дозволяє йому чинити опір усьому, що ідентифікує себе через норму. Стверджується, що поряд із сучасними творами й естетиками, які звертаються до квіру, його можна ефективно застосовувати і для лектури класичних творів, безпосередньо не пов'язаних із ним. Для аргументації використано роман «Книга крові» («Blutbuch», 2022) швейцарського автора, небінарної особи Кіма де л'Орізона, який створює квірне письмо, котре демонструє пошуки письменником нової мови, відповідної до його самоідентифікації. Увагу зосереджено також на поетиці «океанічного писання», яку розвиває і практикує знаний німецький письменник Томас Майнеке, виявляючи особливий інтерес до небінарного. Аналітична категорія квіру застосована для аналізу новели-казки «Малюк Цахес на прізвисько Цинобер» («Klein Zaches genannt Zinnober», 1819) німецького романтика Е. Т. А. Гофмана. Із цього погляду визначний письменник XIX століття постає уважним спостерігачем своєї епохи і її статево-гендерного порядку, а його манера письма сприймається як інноваційна й сучасна. Вказано, що Гофман конструює і пародіює тогочасні уявлення про жіночність і чоловічість. У звичній для себе манері гри, карнавалу, віддзеркалень він демонструє нормованість і відносність ідеалів статей тієї доби. Форми нестабільності, змінні ідентичності, нечіткі межі та розриви в композиції досліджуються із позиції пізнавального процесу квір-мислення. Тим самим Гофман постає як напрочуд актуальний і інноваційний митець та мислитель.

Ключові слова: квір, океанічне писання, жіночність, чоловічість, пародіювання ідеалу чоловічості доби романтизму, Кім де л'Орізон, Томас Майнеке, Е. Т. А. Гофман.

Сучасне літературознавство виходить із того, що заздалеку існують художні твори, у яких не йшлося б про питання гендерної ідентичності, статево-тілесної організації літературних фігур чи сексуальної орієнтації. Уже задовго до інституціоналізації гендерних студій письменники осмислювали статево упорядкування і літературно опрацьовували розподіл ролей, пов'язану із цим динаміку влади та норм. У такий спосіб не лише утворилися культурні архіви історично різних тлумачень статі, а й самі літературні твори суттєво долучилися до суспільного конститування статі. Використовуючи субкатегорії, такі як квір-студії чи інтерсекціональне вивчення статей, як аналітичні, літературознавство фокусує увагу не тільки на сучасній літера-

турі, але й пропонує нові підходи до класичної літератури. У цілому погоджено, що художня література, яка суперечить гетеронормативному суспільно-базовому станові щодо гетеросексуальності та двостатевої системи, яка його заперечує і критикує, розвиває тим самим особливі стратегії письма, які своєю чергою вимагають особливого способу прочитання — так званого «Queer Reading». Виходячи із структур, які можна спостерігати на поверхні тексту, ідентифікують та аналізують форми жадання та уявлення про статі, які ухиляються від норм.

Сьогодні можна стверджувати, що квір належить до засадничих теорій сучасного літературознавства. Квірне мислення, квірне письмо, квірне читання — це поняття, які активно

використовуються і письменниками, і літературознавцями. Літературознавчі студії зосереджують увагу на *методі квірного читання*, окреслюючи його теоретично і демонструючи його переваги у застосуванні до літературних творів (Queer Reading, 2008; Kauer, 2019). У передмові до конференційного збірника «Queer Reading у філології» його редакторки Анна Бабка і Сюзанна Гохрайтер наголошують, що квірна теорія не наполягає на толерантності та інклюзії іншого, натомість вона уможлиблює розуміння того, що усвідомлення чи не кожного аспекту сучасної західної культури є, за Ів Косовські Седжвік, не тільки неповним, але й ушкодженим у своїй субстанції, якщо воно не враховує критичного аналізу сучасного визначення гомо/гетеросексуального (Queer Reading, 2008, р. 12). Робота квірного мислення і квірного читання полягає у тому, щоб необхідним і бажаним чином активно уявляти собі квірний світ та оприявнювати його існування. Моделлю для методу «Queer Reading» стали літературні аналізи американської літературознавиці і культурологині Ів Косовські Седжвік (Kosofsky Sedgwick, 1985). Ця модель, покликаючись і послуговуючись методичними засобами дискурсивного аналізу, постструктуралізму, психоаналізу і деконструкції текстів, досліджує їх в аспекті гетеронормативної знакової економії, демонструє квірні субтексти й уможлиблює способи читання, які виявляють конструкцію бінарних концептів сексуальності та статі, а водночас уможлиблюють розпізнати елементи супротиву і зустрічного руху, які вписані в них через сконструйованість чоловічості, жіночності, гетеросексуальності, гомосексуальності.

Літературознавиця і культурологиня Гертруд Ленерт відзначає, що *квір* тим часом став таким багатозначним поняттям, яке суттєво відійшло від свого початкового значення (queer = дивний, підозрілий, ненормальний) і фігурує як «репрезентація» суспільних змін, відкриваючи новий дискурсивний горизонт, який виходить за межі тільки гендерної ідентичності. Дослідниця визначає поняття квіру, поряд із його значенням не-гетеронормативних ідентичностей чи способів життя, як «інтерсекціональний концепт», який утвердився в різноманітних сферах як критичний до будь-якого вияву гегемонії, як ідентичнісно-політичний, антиесенціалістський і антинормувальний (Lehnert, 2018, р. 286). Тож квір — це ідентичнісно-політична категорія, яка упирається супроти встановленої (гетеро-)нормальності чи процесів нормалізації, підриває чи уникає їх. Практики нормалізації пронизують усі сфери життєвого

світу. Проте, вважає дослідниця, процеси нормалізації, байдуже якого виду, відкрито чи приховано завжди втягнуті в диспозитив сексуальності, бо більшість культур конституують себе за допомогою політики ідентичності, а точніше статей. Пов'язана із цим необхідність сказати: «Я є», імовірно, виключається, аніж враховується, залишається незрозумілим, що власне означає це «я є» і якою мірою виключене взагалі спершу має бути конституюване дискурсивно, щоб отримати змогу конституювати саме себе. Це стосується як гендеру, так і формування ідентичності. «Квір у теоретичному дискурсі означав би уникнення стійких значень, “розквірювання” позірно незмінних ідентичнісно-політичних самоочевидностей — тобто процеси дестабілізації», — стверджує Гертруд Ленерт (Lehnert, 2018, р. 288). Виходячи із цього, дослідниця покладається на продуктивність цього поняття як аналітичної категорії для текстів і картин різної тематики, навіть таких, які зовсім не репрезентують себе як квір. Передусім їй ідеться про проблематику маскараду, який уможлиблює уникнення бінарності: оригінал і копія, оригінал і підробка, жінка-чоловік. Важливим є широкий горизонт значень, який відкриває маскарад. Тексти, які реалізують нестабільність як складне підривання культурних та літературних рольових очікувань, уподібнюються маскарадові, позаяк вони продукують змінні значення та остаточно нічого не стверджують, породжуючи натяками велику кількість тлумачень. Тож частково можна говорити про квір-процеси, котрі демонструються у таких текстах.

На відміну від гендерно орієнтованих методів, Queer Readings виявляють субверсивні аспекти тексту, такі, що підривають так звану нормальність. Перед дослідниками постають завдання розробити деконструктивні інтерпретаційні стратегії, які здатні оприявнити напругу, приховані історії і латентні сліди, які розігруються у літературних текстах, мовиться, за Джулією Ферро Мілоне, про притаманне самому текстові жадання, яке, покликаючись на квір-теоретикиню Ів Кософські Седжвік, кодоване у своєму прихованому символічному порядку і не конгруентне тому жаданню, котре відчувається в голосах автора, оповідача і фігур (Ferro Milone, 2015, р. 23).

Мета статті — розкрити суть поняття квіру як аналітичної категорії і продемонструвати його поширеність і продуктивність у сучасній німецькомовній літературі, а також у його застосуванні до класичних творів.

Яскравим прикладом особливого інтересу до цієї проблематики стало відзначення 2022

року престижною Німецькою книжковою премією молодого письменника Кіма де л'Орізона, небінарної особи із Швейцарії, за його дебютний роман «Книга крові» («Blutbuch», 2022). Журі зауважило надзвичайну креативну енергію «небінарної оповіді», пошуки автором власної мови, наративи тіла, яке уникає традиційних уявлень про стать, динамічну романну форму, мовні поєднання пластичних сцен і есеїстичних мемуарів. Книга працює з нестабільним референтом вираження статі, яка в романі постає як сигніфікант у пошуках свого значення. Пролог розпочинається словами:

Приміром офіційно я ніколи тобі «цього» не казав. Якось я прийшов нафарбований на каву, ... чи пізніше у спідниці на різдвяну вечерю. Я знав, або припускав, що мати тобі про це сказала. «Це». Вона мала тобі «це» сказати, бо я не міг тобі «цього» сказати. Це належало до речей, про які людина не говорить. Я сказав про «це» батькові, батько сказав про «це» матері, а мати мала сказати про «це» тобі. (L'Horizon, 2022, р. 9)

Тоді як текст деконструє будь-яке біологічно обґрунтоване розуміння статі, включаючи бінарне розрізнення поміж чоловічим і жіночим та пов'язані із цим норми і міфи, він конструє взірцеві оповіді не-нормативних статей і шукає випадки існування, причини, природні узагальнення та пояснення. Досліджуючи ці питання, «Книга крові» пропонує альтернативу до обмежених зображень статі й потрапляє при цьому в глухий кут, бо стать виявляється порожнім сигніфікантом, хоч і важливою складовою самої особистості. «Справа в цьому нагромадженні значень, у цій поетиці нагромадження, яка просуває формальні інновації роману, включаючи його постійні дискурсивні зміщення і його акцентування полісемії», — стверджує Софі Зальво (Salvo, 2024, р. 355). «Книга крові» написана від першої особи у формі автофікціонального письма і розповідає історію Кіма, небінарної чи флюїдної молодої людини, однойменної з автором, яка живе у Швейцарії, а також його стосунків із друзями та родиною, особливо бабусею. Кім прагне зрозуміти своє дитинство. Світ роману водночас і банальний, і глибокий, у ньому не відбувається нічого й усе. Дія обертається довкола повторювальних сцен життя, писання, розмов, сексу, попри це тут усе ж розгортаються століття історії, пригоди, відкриття, насильство і травми. Роман демонструє напругу в сучасному мисленні про стать: вираження статі як вимушене досягнення і як маніфестація невід'ємної особисто вибраної ідентичнос-

ті. «Книга крові» майстерно оперує низкою понять, які оприявнюють флюїдність. До таких, наприклад, належить слово «море» і його омонім «матір». «У мові, яку я успадкував від тебе, тобто в моїй рідній мові, «матір» значить «Meer». Людина каже «DIE MEER» або «MEINE MEER», підгледіли у французькій. Для «батька» «PEER». Для «бабусі» «GROSSMEER». Жінки мого дитинства — це елементи, океан» (L'Horizon, 2022, р. 16). Вода є наскрізним тропом роману, як засвідчує епіграф до післямови: «Вода, вода, підхопи мене туди, куди я сам не можу потрапити» (L'Horizon, 2022, р. 305). Софі Зальво переконана, що існують причини для такої двозначності «моря» і «матері», позаяк зв'язок між матір'ю і флюїдністю — це улюблена тема феміністичної теорії пізнього ХХ століття, дискурс, на який покликається роман. «Книга крові» культивує багатозначність «Meer», не пропонує остаточної інтерпретації (Salvo, 2024, р. 366). Тож вона слідує поетиці акумулювання, згідно з якою кожній позиції, яка тут згадана, протиставляється інша, уникаючи їх поєднання. Роман честолюбно вбирає в себе все: історію природи, міфи, сім'ю, націю, життя самого автора, результатом чого є дестабілізація.

Цікаво, що й відомий німецький автор Томас Майнеке (романи «Tomboy», «Helblau», «Musik», «Jungfrau», «Selbst»), котрий називає себе «феміністичним письменником» (Meinecke, 2022, р. 20) і виявляє великий інтерес до проблем статі й до пошуку людей, «які випереджають вас у долатті статевої меж і самі стають персоніфікацією більше ненормованих приписів статі, тілесності і сексуальності» (Meinecke, 2022, р. 10), характеризує свою творчість як «океанічне писання» («Ozeanisch schreiben»). Вихідним моментом для нього є те, що «небінарне вже давно серед нас» (Meinecke, 2022, р. 20), не потрібна квір-теорія, щоб розпізнати квір у багатьох аспектах нашої повсякденної культури. Тому для Томаса Майнеке, який саме працює над романом під назвою «Ані те, ані інше» («Weder noch») провідною є категорія відносно-го, яку він вважає справжньою чеснотою. Покликаючись на Ніцше, письменник наполягає на тому, що «організм є різноманітністю з відкритими кордонами», тож замість індивідуумів ми є «мультивідуумами» (Meinecke, 2022, р. 35). Аргументуючи ідеї Джудіт Батлер і Елен Сіксу, Томас Майнеке обґрунтовує свою романну поетику як «жіноче письмо»:

Це радше щось плинне; врешті щось, що ми тим часом описуємо як флюїдне, небінарне, і що я сам люблю називати океанським. Щось, що не є чоловічим, агресивним, завойовницьким,

натомість швидше пов'язане із кодованим як жіноче сприйняттям у формі дії, яке при цьому вповні залучає і чоловіків, які теж так можуть. Сіксу вважає, що Джойс може так писати, мені здається, що вона стверджує також, що і Лоуренс першим у літературі зобразив справжній жіночий організм. Тобто вона визнає цю здатність також за чоловіками. Врешті це інша естетика, яка не є агресивною. (Meinecke, 2022, р. 41–42)

Цю естетику тлумачать як спроби іншого осмислення розрізень, не дихотомічного, не ієрархічного, а як чогось, що постійно породжується.

Обидва приклади із сучасної німецькомовної літератури слугують яскравим свідченням звернення до квіру і його осмислення. Добрим матеріалом для квір-аналізу, проте, є і класичні літературні твори, серед яких новела-казка «Малюк Цахес на прізвисько Цинобер» («Klein Zaches genannt Zinnober», 1819).

У цьому зв'язку постають питання, як письменник-романтик ставився до дискурсу статей свого часу, як із гендерно-специфічного погляду можна інтерпретувати його численні гібридні фігури, як співвідносяться його форми репрезентації із культурними цінностями та концепціями жіночності й чоловічості. У літературознавчих працях, а передусім у дисертації «Пізня творчість Е. Т. А. Гофмана» Джулії Ферро Мілоне, німецького романтика представлено як «антидискурсного» автора, який перебуває на контрасті щодо тогочасних обговорень соціально-політичних і культурних конструктів та стандартів статі, сексуальності, любові, сім'ї і культури (Ferro Milone, 2015, р. 10). Основною ознакою пізніх творів Гофмана Детлеф Кремер вважає «семіотичну щільність» (Kremer, 1999, р. 106), яка, як конкретизує Ферро Мілоне, безпосередньо стосується репрезентації статі в усіх її артикуляціях: статеві відносини (уявлення про кохання, шлюб, сім'ю), конструкти жіночності (ідеалізовані образи жінок) і чоловічості (ідеальні конструкції тіла) та одноставі стосунки, передусім щодо дуже важливого для Гофмана процесу становлення чоловічої ідентичності (Ferro Milone, 2015, р. 11). У поле зору потрапляють різні проблемні комплекси: дивовижні змішані фігури (наприклад, виронок Цахес, геніальний кіт Мур, монстер Володар бліх, за допомогою яких Гофман проникає в межові зони, де стираються кордони між людиною, твариною, рослиною, предметами й автоматами, завдяки чому демонструються стереотипи та перебільшені репрезентації чоловіка і жінки, віддзеркалено представлені в деформо-

ваних тілах); неконвенціональні ідентичності (як фігури Крейсера і Гедвіги у «Життєвій філософії кота Мура», коли репрезентації сексуальності та жадання, які відхиляються від норм, підривають нормативні цінності й очікувану статево й товариську поведінку); порогові проміжні простори чи транзитні простори, місця угод і перетворень сталих ідентичностей, гетеротопії, які контрастують із замками та резиденціями як місцями влади. Німецький письменник робить це на тлі епохи, в якій масштаби ідентичності та зразки поведінки фіксовані. Приписи і норми все інтенсивніше спрямовуються на те, щоб розвинути суворо розмежовані автентичні версії чоловіка й жінки, чоловіка й дружини, батька й матері. Шкільна освіта, церковні інституції і бюргерська сім'я слугують «природним» місцем, де тренують спосіб мислення, ґрунтований на бінарних категоріях (Ferro Milone, 2015, р. 11). Зазначені форми нестабільності, змінні ідентичності, нечіткі межі та розриви в композиції досліджують із позиції пізнавального процесу квір-мислення. Тож читати тексти Гофмана, використовуючи квір як аналітичну категорію, означає проникнути у суть способу, яким його ламкі зображальні форми і його дивовижні змішані індивідууми прямо таки спонукають наше мислення сягати межі. Тому щодо вибору тем і оповідних форм твори Гофмана характеризуються тим, що охоплюють суперечності соціальної реальності початку XIX століття. Це дало підстави Герхарду Нойману охарактеризувати новели Гофмана як такі, які пропонують аж ніяк не менше, аніж об'ємну історичну картину цілої європейської історії, її історичних структур та диспозитивів (Neumann, 2005, р. 7).

Казка Гофмана «Малюк Цахес на прізвисько Цинобер» — це сатира на придворний світ, іронія і карикатура як на романтичного ентузіаста, так і на просвітницького науковця, гротескне зображення бюргерських обставин життя. Текст виявляє особливу любов Гофмана до гібридних креатур, що виражено вже в нижній назві літературного твору («Малюк Цахес»). Літературною своєрідністю новели-казки є те, що вона глибоко вивчає межові сфери, у яких демаркаційні лінії поміж чистим і спотвореним, батьківсько-символічним і материнською семіотичною хорою, поміж регламентованим і субверсивним, між суспільним і анімалістичним стають непроникними і нечіткими. Такі межі небезпечні, позаяк вони уможливають побачити місця розривів і складки символічного порядку, дозволяють погляд в «аб'єкт» (потворне), туди, де мові, жаданню, яке відповідає нормі, і мисленнєвій фігурі «картезіанського суб'єкта»

загрожує зникнення (Ferro Milone, 2015, p. 95). Тож казка висуває на перший план процеси, які протікають на нестабільних межах ідентичності та культури. Ці динаміки стосуються процесу смислотворення, конституювання суб'єкта, його вступу в символічний порядок через мову й тіло, неушкоджене, нормоване, очищене від надлишків материнсько-семіотичної хори. Література в розумінні Юлії Крістєвої — це привілейований сигніфікант, який переймає аб'єктивні теми і почуття та розвиває мову, яка може виражати огиду, відразу, страх, але й також тісно пов'язані з огидою почуття захоплення, насолоди і сміху (Ferro Milone, 2015, p. 96). Тобто література здатна показати те, що відхиляє культура, аби могли конституювати норми. Естетика аб'єкції і естетика анаморфози перетинаються, демонструючи паралелі, а позаяк вказується на деформоване, витіснене й зневажене, обидві естетики зацікавлені в гетерогенному.

Те, що виявляється в шокуючій і дивній заголовній фігурі, є відхиленою фізичністю чоловіка. Будучи відмежованим від бюргерського чоловічого життєвого проекту і його символічного порядку, вона презентує себе у вигляді аб'єкту. Інценована перевернутість цінностей і позицій продукує особливу констеляцію чоловічих фігур, у якій важливу роль відіграють владні виміри та ідеології, котрі наштавхуються одна на одну. У цій констеляції малюкові Цахесу як квірному екземплярові відведено особливу роль. У владних фігурах казки, князеві Барсануфові, професорові природознавства Моші Терпіну на рівні сучасності, князеві Пафнутію та його міністрові Андресу в передісторії, демонструються влада і панування, домінування, переважання і застосування влади як в особистих стосунках, так і в суспільних справах. Характерно для чоловічої гегемонії принципи виховання і приписів зневажливо і навіть насильно впроваджуються до індивідуумів із відхиленнями, а також типово для владних диспозицій XIX століття вони перехреснюються з медичними практиками та ізолюванням тих, хто мислить по-іншому. До таких у казці Гофмана належать феї і чарівники, які, за словами міністра Анреса, існують без коріння і батьківщини, проникають у порядок просвітницької держави, щоб дестабілізувати її, «здійснюють різні небезпечні дива і не бояться під назвою поезії таємно поширювати отруту, яка робить людей зовсім нездатними до слугування освіті» (Гофман, 2012, с. 106). Головним представником цих схильних до пригод людей на цьому іншому полюсі чоловічої констеляції є фігура чарівника Простера Альпануса. Він представляє

«іншу відмінну чоловічість» (Ferro Milone, 2015, p. 104), потрапляючи в один ряд із фігурами майстра Абрагама у «Життєвій філософії kota Мура» чи Челіонаті із «Принцеси Брамбілли», які, будучи напівмитцями, напівремесниками, напівчаклунами, напівшарлатанами, слугують підтримкою молодим недосвідченим чоловікам в їх мистецькому розвитку. Проспер Альпанус виступає в ролі ментора студента Бальтазара, проklamуючи: «Коли фея Рожабельверде так завзято допомагає потворному Циноберові, то ти, мій Бальтазарє, цілком під моїм захистом. Тож послухай, що я для тебе надумав зробити» (Гофман, 2012, с. 159). Проте і в особі Альпануса втілена чоловіча владна позиція, яка забезпечує йому провідне місце та режисерську роль у фантазійному світі, що особливо увиразнюється в його спілкуванні із феею Рожабельверде.

У суспільстві, осліпленому чарами феї, кар'єра Цинобера протікає поруч із багатообіцяючими тілесно-духовними задатками. Йому приписують такі властивості, як розумність, сміливість, послужність, старанність, цілеспрямованість і красу. Його соціальне зростання увінчується обіцянкою одруження, відповідного до його статусу. «Усі ці характеристики стосуються ідеалу благородного духу в красивому тілі, який на початку XIX століття поступово розвинувся до чоловічого стереотипу», — пояснює Ферро Мілоне (Ferro Milone, 2015, p. 108). Інценована за допомогою жіночих чар чоловічість Цинобера викликає овації з усіх боків. Навіть якщо він «маленької статури» (Гофман, 2012, с. 169), то цього «маленького їздця» сприймали за «невеличкого приємного розумного юнака» (Гофман, 2012, с. 134). Просування Цинобера відбувається завдяки його двійнику Цахесу, тобто за одночасного зникнення того, що для закладлого і роздутого придворного світу нечитабельне і тому неінтегровальне: невихованість, безпомічність, недбалість і тілесна потворність. У подвійній фігурі Цахеса / Цинобера завжди водночас присутні норма й відхилення чоловічого тіла і поведінки, остання, проте, не розпізнається, бо не може бути перекладеною в код, зрозумілому для суспільства. Тільки під маскою порядного й пристойного чоловіка Цахес зрозумілий. Тобто, щоб його чоловічість була читабельною, потворність його гротескного тіла і його невідповідна чоловікові поведінка мусять бути приховані. «Подвійну з'яву Цахеса / Цинобера можна пояснити тим, що називають парадоксом видимості / невидимості чоловічого досвіду та чоловічого тіла в західній культурній системі. Оскільки чоловіче у процесі розвитку західного мислення

профілює в загальному як людське, воно зни-
кає під привілеєм універсального. Привілей
наділяє чоловічий індивідуум “немаркованим”,
тобто неспотвореним тілом. Категорії статті,
раси, хвороби, віку з’являються тільки в описі
інших людей чи істот, а саме жінок, дітей, тва-
рин, хворих, інвалідів і т.і. І навпаки, здорове
пропорційне (біле) чоловіче тіло постає як нор-
ма. Оскільки норма слугує вимірюванню світу,
сама по собі вона залишається невимірною,
тобто недоторканою і тим самим невидимою»
(Ferro Milone, 2015, p. 109). Тільки носії іншої
чоловічості можуть розгледіти корелят Цино-
бер / Цахес, не сміючись при цьому. Тож лише
Проспер Альпанус розпізнає в історії Цинобе-
ра нормальність, тобто його людський потен-
ціал, заявляючи: «Тепер ясно, що потворний
Цинобер і не коренячок, і не гном, а звичайні-
сінька людина, але про нього дбає якась таємна
чарівна сила» (Гофман, 2012, с. 142). Будучи ви-
ключеним із символічного порядку, невидимим
і нечитабельним для його кодифікаційних сис-
тем, чоловіче тіло з’являється в образі аб’єкта
як фактор перешкод у гегемоніальному сенсо-
творчому і культуротворчому порядку. У той
час як Цинобер відображає норму, Цахес пред-
ставляє не-гегемоніну чоловічість, деформо-
вану, слабку, кримінальну, аб’єкту. Тому суттю
казки є те, що взаємодія норми й відхилення,
невидимості й видимості, включення й виклю-
чення показана в одному образі.

Ерік Ахерман назвав Цахеса «чистою кре-
атурою феї» Рожабельверде (Achermann,
2009, p. 221). Саме після застосування жіночої
зброї Цахес перетворився на Цинобера, тобто
на владного чоловіка, яким всі захоплювали-
ся і якого навіть нагородили орденом. Жіноча
зброя, проте, хоч і дієва, однак вона слабша,
аніж чоловіча, вказуючи на пасивну, м’яку, не-
видиму опозицію жінок. За формулюванням
Ферро Мілоне, якщо «маскулінізація, тобто
“символічне конструювання чоловіка”, фаво-
ризується і скеровується втручанням жінки, то
результат буде невдалим. Саркастична смерть
головного героя з цього погляду стає симво-
лом невдачі неможливого проєкту, нереалі-
зовної владної мрії жінки» (Ferro Milone, 2015,
p. 123). Фея Рожабельверде бере малюка Цахеса
на руки, розчісує його волосся, заспокоює його
і знову кладе його біля матері — таке собі друге
його народження.

— *Спокійно, спокійно, хрущичу! — і почала
тихо й лагідно гладити його долонею по голові
від лоба аж до потилиці. Поволеньки скуйовдже-
ний чуб малюка почав вирівнюватися, розділив-
ся проділом, приліг на лобі і м’якими ніжними*

*кучерями спустився на високі плечі та горбату,
як гарбуз, спину. Малюк ставав щодалі спокій-
ніший і нарешті міцно заснув. Тоді панна Ро-
жа-Гожа обережно поклала його на траву біля
самої матері, скропила пахущою водою з фла-
кончика, якого витягла з кишені, і квапливо ві-
дійшла.* (Гофман, 2012, с. 99)

Із позиції квір-теорії, це поглажування
та розчісування волосся, яке багаторазово пов-
торюється, замінює інстанцію соціалізації, пе-
редбачену для чоловічої статі, тісно пов’язуючи
подорослішого Цинобера з материнською при-
родою. Тож вступ протеже Рожабельверде в ме-
ханізми андроцентричного державного апарату
відбувається без його особистого докладання
зусиль, відстоювання їх, їхнього захисту. По-
значений перешкодами, примірянням сил і дис-
балансом влади процес становлення чоловіка
дійсно складає суттєву частину іронічно-пароді-
йного комплексу казки і по-різному артику-
люється в тексті. У андроцентричній системі
культури важливу роль відіграє волосся, сим-
волічний зв’язок дитини з матір’ю. На звіль-
ненні хлопчика від материнського впливу ба-
зується ідентичність чоловічого суб’єкта і його
входження в чоловічий світ. У цьому зв’язку
розчісування волосся у «Малюкові Цахесові»
постає як «фемінізувальний антиритуал, в ре-
зультаті якого протагоніст утримується в жіно-
чо-материнському» (Ferro Milone, 2015, p. 124).
Після втручання феї Цинобер має найгарніше
волосся, яке тільки можна було бачити, і як
результат — ілюзійне існування чоловіка, вда-
ваний характер якого виявляється в деформа-
ції мови, незграбних рухах і невихованій по-
ведінці. Дивовижне змагання феї і чарівника
Проспера Альпануса знову налагоджує поря-
док і відновлює правильний погляд на статеву
поляризацію. Розбитий золотий гребінець феї
засвідчує її поразку. «Признайтесь, шановна
панно, — сказав усміхаючись доктор, — при-
знайтесь, що жінки часом дуже люблять під-
датися дивацтвам: безоглядно задовольняю-
чи якусь примху, що зародилася в одну мить,
вони не зважають на страждання, яких вони
завдають іншим» (Гофман, 2012, с. 153). Тоді як
для малого обманщика ініціація виявляється
фатальною, наприкінці казки завдяки весіллю
Бальтазара і Кандіди тріумфує ратифікація зно-
ву відновленого андроцентричного порядку.

Отже, квір і пов’язаний із ним проблемний
комплекс поряд з іншими дисциплінами сут-
тєво оновлюють літературознавство. У цьому
сенсі сучасна квір-література розуміється як
така, що осмислює різні статеві ідентичнос-
ті, які виходять за межі гетеросексуальності,

до того ж вона ставить під сумнів суспільні практики, норми та інституції, котрі базуються на припущенні про природність гетеросексуальності. Досягнення за допомогою літератури оприявлення квірного життя, що зокрема засвідчує роман Кіма де л'Орізона, відіграє в цьому контексті важливу роль. Квір суттєво впливає на творчу манеру окремих письменників, визначаючи їхню поетику, про що цікаво розмірковує Томас Майнеке.

У результаті застосування квіру як аналітичної категорії до новели-казки періоду романтизму її автор Е. Т. А. Гофман постає як уважний спостерігач дійсності на зламі XVIII–XIX століть, зобразивши у своїх творах проекти жіночності й чоловічості, а також статевиx відносин. Понят-

тя квіру уможливило продемонструвати сконструйованість і пародіювання статей у творах Гофмана. Деформоване тіло слугує засобом викриття ідеалізованих уявлень про чоловіче тіло. На тлі красивих молодих і здібних студентів потворне тіло Цахеса виграє як аб'єкт, як неприємний, сміхотворний статево невизначений третій елемент, виключений з андроцентричного порядку, щоб соціальні статеві норми навколо тіла, поведінки і ролей могли бути реалізовані. Коли досягається межа зображальності, як у випадку аб'єкта, використані мовні засоби пронизуються деформацією і спотворенням. Так, за допомогою квір-теорії аналіз творів Гофмана уможливорює узагальнення щодо статевого порядку початку XIX століття.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Гофман Е. Т. А. Малюк Цахес на прізвисько Цинобер / переклад Сидора Сакидона. Харків : Фоліо, 2012. С. 95–180.
2. Achermann E. Klein Zaches genannt Zinnober. Ein Märchen (1819). *E.T.A. Hoffmann: Leben — Werk — Wirkung* / Hrsg. von Detlef Kremer. Berlin : De Gruyter, 2009. S. 215–224.
3. Bohn C., Meinecke Th., Toepfer R., Wahrig B. *Ozeanisch Schreiben*. Berlin : Verbrecher Verlag, 2022. 148 S.
4. Butler J. *Das Unbehagen der Geschlechter*. Frankfurt am Main : Suhrkamp, 1991. 236 S.
5. Ferro Milone G. E. T. A. Hoffmanns Spätwerk. *Queer Readings*. Würzburg : Ergon Verlag, 2015. 201 S.
6. Hoffmann E. T. A. Klein Zaches genannt Zinnober. *E.T.A. Hoffmann Nachtstücke. Klein Zaches. Prinzessin Brambilla. Werke 1816–1829* / Hrsg. von Hartmut Steinecke. Frankfurt am Main : Deutscher Klassiker Verlag, 1985. Band 5. S. 531–650.
7. Kauer K. *Queer lesen. Anleitung zu Lektüren jenseits eines normativen Textverständnisses*. Tübingen : Narr Francke Attempto, 2019. 204 S.
8. Kosofsky Sedgwick E. *Between Men. English Literature and Male Homosocial Desire (Gender and Culture)*. New York: Columbia University Press, 1985. 244 p.
9. Kremer D. E. T. A. Hoffmann. *Erzählungen und Romane*. Berlin: Erich Schmidt Verlag, 1999. 241 S.
10. Lehnert G. Das Que(e)ren der Texte oder: Taugt Queer als Analysekategorie? *Weltliteratur(en). Zugänge, Modelle, Analysen eines Konzepts im Übergang* / Hrsg. von Patricia A. Gwozdz, Markus Lenz. Heidelberg : Universitätsverlag Winter, 2018. S. 285–308.
11. L'Horizon K. de. *Blutbuch*. Köln : DuMont, 2022. 305 S.
12. Neumann G. Einleitung. *„Hoffmanneske Geschichte“. Zu einer Literaturwissenschaft als Kulturwissenschaft* / Hrsg. von G. Neumann. Würzburg : Königshausen & Neumann, 2005. S. 7–15.
13. *Queer Reading in den Philologien. Modelle und Anwendungen* / Anna Babka, Susanne Hochreiter (Hrsg.). Göttingen : V & R unipress, 2008. 296 S.
14. Salvo S. Knowing Gender in Kim de l'Horizon's Blutbuch. *German Quarterly*, 97, 2024. Pp. 354–369.

REFERENCES

1. Achermann, E. (2009). Klein Zaches genannt Zinnober. Ein Märchen (1819). In: D. Kremer (Hrsg.), *E. T. A. Hoffmann: Leben — Werk — Wirkung* (S. 215–224). Berlin: De Gruyter [in German].
2. Babka, A., & Hochreiter, S. (Hrsg.) (2008). *Queer Reading in den Philologien. Modelle und Anwendungen*. Göttingen: V & R unipress [in German].
3. Bohn, C., Meinecke, Th., Toepfer, R., & Wahrig, B. (2022). *Ozeanisch Schreiben*. Berlin: Verbrecher Verlag [in German].

4. Butler, J. (1991). *Das Unbehagen der Geschlechter*. Frankfurt am Main: Suhrkamp [in German].
5. Ferro Milone, G. (2015). E. T. A. Hoffmanns Spätwerk. *Queer Readings*. Würzburg: Ergon Verlag [in German].
6. Hoffmann, E. T. A. (1985). Klein Zaches genannt Zinober. Hartmut Steinecke (Hrsg.), E. T. A. Hoffmann *Nachtstücke*. *Klein Zaches. Prinzessin Brambilla. Werke 1816–1829* (S. 531–650). Frankfurt am Main: Deutscher Klassiker Verlag. Band 5 [in German].
7. Hoffmann, E. T. A. (2012). *Maliuk Tsakhes, na prizvyisko Tsynober* [Little Zaches Called Cinnabar]. Kharkiv: Folio [in Ukrainian].
8. Kauer, K. (2019). *Queer lesen. Anleitung zu Lektüren jenseits eines normativen Textverständnisses*. Tübingen: Narr Francke Attempto [in German].
9. Kosofsky Sedgwick, E. (1985). *Between Men. English Literature and Male Homosocial Desire* (Gender and Culture). New York: Columbia University Press, 1985 [in English].
10. Kremer, D. (1999). E. T. A. Hoffmann. *Erzählungen und Romane*. Berlin: Erich Schmidt Verlag [in German].
11. Lehnert, G. (2018). Das Que(e)ren der Texte oder: Taugt Queer als Analysekategorie? In: Patricia A. Gwozd, Markus Lenz (Hrsg.), *Weltliteratur(en). Zugänge, Modelle, Analysen eines Konzepts im Übergang* (S. 285–308). Heidelberg: Universitätsverlag Winter [in German].
12. L'Horizon, K. de. (2022). *Blutbuch*. Köln: DuMont [in German].
13. Neumann, G. (2005). Einleitung. In: G. Neumann (Hrsg.), *Hoffmanneske Geschichte. Zu einer Literaturwissenschaft als Kulturwissenschaft* (S. 7–15). Würzburg: Königshausen & Neumann [in German].
14. Salvo, S. (2024). Knowing Gender in Kim de l'Horizon's Blutbuch. In: *German Quarterly*, 97, 2024. Pp. 354–369 [in English].

Svitlana Macenka,

Ivan Franko National University of Lviv (Lviv, Ukraine)

<https://orcid.org/0000-0003-1373-2887>

e-mail: Svitlana.macenka@t-online.de

QUEER AS AN ANALYTICAL CATEGORY OF A FICTIONAL TEXT

(QUEER READING OF "LITTLE ZACHES, CALLED ZINNOBER" by E. T. A. HOFFMANN)

The concept of queer has been analysed as an analytical category used for the interpretation of contemporary and classical works of fiction associated with the poetics of "oceanic writing," carnivalization, flowability, fluidity, and a non-binary nature. The research relies on the assumption that fiction which contradicts the heteronormative basic social attitudes towards heterosexuality and the two-sex system, which it denies and critiques, develops specific writing strategies. These strategies, in turn, require a particular way of reading, known as Queer Reading. The relevance of the study lies in reliance on the key principles of queer studies, which is also productive for literary studies in its uncertainty and polysemy, enabling it to resist everything that identifies itself via norm. It is asserted that, along with contemporary texts and aesthetics which resort to queer, the latter can be efficiently used to read classical works that are not directly related to it. "Bloodbook" (2022), by the Swiss non-binary author Kim de l'Horizon, serves as an example of queer writing that showcases the writer's quest for a new language, one that aligns with their self-identification. Attention has also been focused on the poetics of "oceanic writing," which has been developed and practised by the renowned German writer Thomas Meinecke, who is particularly interested in the non-binary. The analytical category of queer has been used to analyse E. T. A. Hoffmann's "Little Zaches, Called Zinnober" (1819). From this standpoint, the outstanding 19th-century writer emerges as a careful observer of his epoch and its sex and gender order, while his writing style is perceived as innovative and contemporary. It is stated that Hoffmann constructs and parodies perceptions of femininity and masculinity at the time. He resorts to his usual manner of play, carnival, and reflections to demonstrate the norm and relativity of gender ideals of the time. The forms of instability, fluid identities, blurred lines, and interruptions in storytelling are studied from the standpoint of the cognitive process of queer thinking. In this way, Hoffmann emerges as a particularly relevant and innovative artist and thinker.

Keywords: queer, oceanic writing, femininity, masculinity, parodying of the masculine ideal of the Romantic period, Kim de l'Horizon, Thomas Meinecke, E. T. A. Hoffmann.

Стаття надійшла до редакції 23.08.2025

Прийнято до друку 07.10.2025

Ірина Микитюк,

Львівський національний університет імені Івана Франка (Львів, Україна)

<https://orcid.org/0009-0000-2387-3849>

e-mail: lryna.Basiuha@lnu.edu.ua

РЕПРОДУКТИВНЕ НАСИЛЬСТВО: ДЕСУБ'ЕКТИВАЦІЯ ЖІНКИ В РОМАНІ «УРАЖЕНІ» УЛЬРІКЕ ДРЕЗНЕР

Статтю присвячено аналізу роману «Уражені» («Die Verwandelten», 2023) сучасної німецької письменниці Ульріке Дрезнер (Ulrike Draesner), який поміж іншим зображує травматичний досвід жінок, залучених до нацистської програми «Лебенсборн» («Lebensborn e.V.») — однієї з найменш досліджених складових гітлерівської демографічної політики. Дослідження зосереджується на феномені репродуктивного насильства як формі державного контролю над тілом жінки і в цьому зв'язку на способах репрезентації травми в художньому тексті. Через комплексну оповідну структуру, що поєднує різні часові пласти, роман Дрезнер ілюструє міжпоколіннєву передачу травматичного досвіду та механізми його літературної артикуляції. У статті розглядається, як жіноче тіло і уявлення про материнство, сформоване тоталітарною ідеологією, розкриваються як знаряддя примусу і дегуманізації. Також досліджується, яким чином література може слугувати засобом відновлення голосу жертв, їхньої суб'єктності та пам'яті.

За допомогою використання концепцій культурної пам'яті, постпам'яті, теорії травми демонструється, як авторка роману інтегрує в художню тканину тексту складні етичні, історичні й тілесні питання. Роман «Уражені» Ульріке Дрезнер інтерпретується як важливий внесок у сучасну німецькомовну літературу, яка не лише осмислює травматичне минуле, а й розширює межі репрезентації жіночого досвіду в контексті політичного насильства.

Ключові слова: травма, постпам'ять, репродуктивне насильство, Лебенсборн, табу, Ульріке Дрезнер.

Із 90-х років XX століття в гуманітарній сфері особливо активно опрацьовують травми минулого, на основі чого виникла ціла культура пам'яті. Причин для такого зацікавлення та опрацювання історії є чимало — відкриття та розсекречення архівів тоталітарних держав, возз'єднання розділених націй, процеси деколонізації і переосмислення історії.

Німецький літературознавець Міхаель Браун зазначає, що «бум пам'яті», який почав спостерігатися в останнє десятиліття минулого століття, передусім є спробою переосмислення історії. На його думку, художня література слугує однією з дискусійних платформ, яка формує своєрідну систему культурної пам'яті та виступає мистецтвом пам'яті, *ars memoriae*, оскільки вона зберігає спогади через наративізацію та опрацювання колективних та індивідуальних досвідів (Braun, 2012, р. 96).

Тема расової ідеології Третього Рейху та програми «Лебенсборн» («Lebensborn e.V.») — одного з найсуперечливіших проєктів нацистської демографічної політики — привертає дедалі більше уваги у сучасних філологічних науках. Якщо раніше ці питання вивчалися переважно в історичному чи соціологічному контексті, то,

починаючи з кінця XX — початку XXI століття, вони все частіше стають предметом культурологічного та літературознавчого аналізу. Першою спробою дослідити цю тему була розвідка французьких журналістів Марка Гіллеля (Marc Hillel) та Кларісси Генрі (Clarissa Henry), датована 1975 роком і ґрунтована на свідченнях очевидців. Це дослідження однак не викривало жорстокої расової політики Третього Рейху, адже ґрунтувалося на рішенні Нюрнберзького процесу, який визнав «Лебенсборн» «благодійною організацією для самотніх матерів та дітей» (Hillel, 1975).

Першим критичним осмисленням програми «Лебенсборн» стало дослідження німецького історика Георга Лілієнтала (Georg Lilienthal), якому вдалося достатньо точно описати історію і політику цього «проєкту» (Lilienthal, 1985). Він довів, що ця організація аж ніяк не була благодійною, як вважали судді Нюрнберзького трибуналу. Після публікації дослідження Лілієнтала акценти в дискусії про «Лебенсборн» змістилися. Відтоді наукові роботи дедалі більше зосереджувалися на викритті жорстокої расової політики Третього Рейху з акцентом на долі дітей, які були народжені в межах цієї програми.

Думка про «Лебенсборн» як місце-символ репродуктивного насильства над жінками та десуб'єктизації жінки як особистості вперше зазвучала в 90-х роках минулого століття у художній літературі. На цю тему опубліковані романи «Красива жінка» (*Die schöne Frau*, 1994) Юдіт Кукарт, «Безкінечний рік» (*Das endlose Jahr. Die langsame Entdeckung der eigenen Biografie. Ein Lebensbornschicksal*, 2002) Гізели Гайденайх, «Уражені» (*Die Verwandelten*, 2023) Ульріке Дрезнер. Оскільки багато засекречених документів про програму було знищено в останні дні Другої світової війни, художня література, зокрема автобіографічні тексти дітей та матерів «Лебенсборну», слугують чи не єдиним джерелом дослідження цієї теми. У літературі ця тематика набуває як документального, так і художнього виміру, дозволяючи реципієнту осмислити досвід жертв та виконавців не лише як історичний факт, а і як травматичний досвід.

Проблематика програми «Лебенсборн» належить до кола недостатньо опрацьованих і часто табуйованих тем, які стосуються гендерно зумовленого насильства — форми насильства, яка здійснюється щодо осіб на підставі їхньої статі. За німецькою дослідницею жіночої травми Лебенсборну Доротее Шмітц-Кюстер, програма «Лебенсборн» у цьому контексті репрезентує приклад інституціалізованого репродуктивного насильства, спрямованого насамперед на жінок, чия біологічна здатність до виношування та народження дітей використали як інструмент реалізації демографічної політики нацистського режиму (Schmitz-Köster, 1997). Така політика передбачала десуб'єктивацію жінки, зведення її ролі до функції біологічного ресурсу та підпорядкування її тіла ідеологічним настановам тоталітарної держави. У рамках цього дискурсу жіноче тіло постає не як власність жінки, а як засіб досягнення расово-демографічних цілей.

Метою цього дослідження є розкриття теми репродуктивного насильства як форми десуб'єктизації жінки в романі «Уражені» сучасної німецької письменниці Ульріке Дрезнер.

В основу аналізу закладено засади теорій пам'яті і травми та концепт постпам'яті і як їх сьогодні розвивають в межах літературознавства. Йдеться про те, як література опрацьовує травматичні переживання, пов'язані з репродуктивним насильством та десуб'єктивацією жінки в тоталітарному суспільстві, як мова виражає тілесність та виступає медіатором у сприйнятті та опрацюванні травматичного досвіду. Методом уважного читання виділяються та інтерпретуються фрагменти літературного тексту, які виражають стан травмованої осо-

бистості. Опираючись на теорію наративізації травми, дослідження зосереджується на техніці оповіді з позиції травмованої репродуктивним насильством жінки, зважаючи на терапевтично-виражальну здатність мови. Увага зосереджується на соціолінгвістичному підході самої авторки, яка дуже точно працює із травмованою в результаті репродуктивного насильства мовою, досягаючи травматичного ефекту.

Новизна даного дослідження полягає у вивченні теми репродуктивного насильства над жінками як форми колективного та індивідуального травматичного досвіду на матеріалі роману «Уражені» Ульріке Дрезнер. Питання репродуктивного насильства та десуб'єктизації жінки в Третньому Рейху досі мало досліджені і часто табуйовані в суспільстві, однак саме вони можуть слугувати ключем до розуміння транспоколінневої жіночої травми, про яку пише і над якою майстерно працює Ульріке Дрезнер. У статті досліджується творчість відомої сучасної авторки, яка у своїх романах опрацьовує маловідомі сторінки німецької історії та осмислює концепт постпам'яті як однієї зі складових студій пам'яті та студій травми, оприявнює травматичні досвіди з метою їх терапевтичного опрацювання літературними засобами в широкому соціально-історичному контексті.

Виклад основного матеріалу. «Є пошуки, коли знаєш, що саме шукаєш, і пошуки, коли шукаєш те, що шукаєш», — це речення з роману «Уражені» Ульріке Дрезнер надзвичайно точно окреслює процес ідентифікаційного пошуку дітей, народжених у межах програми «Лебенсборн» (Draesner, 2023, р. 67). В одному із своїх інтерв'ю німецька журналістка та авторка численних робіт, присвячених темі Лебенсборну, Доротее Шмітц-Кюстер запитує Ульріке Дрезнер про необхідність вплетення теми репродуктивного насильства у сюжет роману. «Так, це мала бути розповідь саме про «Лебенсборн», адже йдеться про системний контроль над жіночими тілами», — зауважує письменниця. За словами Дрезнер, «Лебенсборн» був державною програмою виробництва «людського ресурсу» для війни — через легітимізацію брехні, маніпуляцію материнством і соціально завуальовану експлуатацію жінок (Schmitz-Köster, 2023). Авторка безпосередньо покликається на першоджерела, зокрема і на висловлювання рейхсфюрера СС Генріха Гімmlера.

Як стверджує американська дослідниця з питань насильства над жінками Карен Трістр Грейс (Karen Tristr Grace), репродуктивне насильство є суспільним обмеженням репродуктивних прав і свобод жінки і спробою розпо-

ряджатися тілом жінки та її рішеннями щодо планування сім'ї. Формами репродуктивного насильства є нав'язлива увага або примус щодо вагітності (наприклад, відмова медичних працівників виконувати аборт, переконування жінки зберегти або перервати вагітність), саботаж контрацепції, а також контроль над вагітністю (спроби примусити жінку зберегти або перервати вагітність) (Grace, 2016, р. 373). Грейс зазначає, що однією з форм репродуктивного насильства є його політичне застосування, коли державні чи політичні інституції використовують контроль над репродукцією як інструмент соціальної або расової інженерії. Це включає примусову стерилізацію, обмеження доступу до контрацепції, криміналізацію абортів або дискримінацію певних груп у сфері репродуктивних прав. Такі практики спрямовані на регулювання народжуваності за етнічними, расовими чи соціальними ознаками, що порушує основні права людини на тілесну автономію та репродуктивну самовизначеність (Grace, 2016, р. 373). Тож програма «Лебенсборн» слугує одним із прикладів, як зловживали тілом жінки в інтересах політичної системи.

«Лебенсборн» був однією із численних ініціатив керівництва Третього Рейху щодо стимулювання зростання народжуваності. Після Першої світової війни рівень народжуваності в Німеччині стрімко знизився. Одним із шляхів подолання кризової демографічної ситуації було створення закладів для матерів та дітей, де жінки могли б народжувати позашлюбних дітей, покращуючи таким чином природний приріст населення. Такі організації однак мало турбувалися про моральні цінності, бо мали на меті передусім «збільшення популяції арійської раси». Програма «Лебенсборн» була заснована за безпосередньої участі Генріха Гімлера в 1935 році і була спрямована на підтримку народження дітей від жінок, яких нацисти вважали «расово чистими», а також на виховання та утримання дітей від матерів, які були, на їхній погляд, «расово відповідними» (Schmitz-Köster, 1997). Гімлер не лише організував цю систему, а й вбачав у ній частину нацистської ідеології, яка прагнула створити «ідеальних» арійців для майбутніх воєн і панування в Європі. Така ідея спричинилася до глибоких індивідуальних та колективних травм як у дітей, які були народжені не з любові, а з політичною метою, так і у матерів, які не пізнали щастя материнства та були змушені розлучитися із своїми дітьми.

Система «Лебенсборн» охоплювала станом на 1944 рік щонайменше 20 закладів по всій Європі — як на території самої Німеччини, так

і на окупованих територіях — в Норвегії, Франції, Бельгії та Нідерландах. Вони функціонували як пологові будинки й установи для «расово цінних» матерів і дітей. «Лебенсборн» починає свою історію із Штайнгорінга біля Мюнхена, де в колишньому дитячому будинку Карітас відкрили першу установу такого типу. Він отримав назву «Heim Hochland» і до останніх днів Другої світової війни залишався найбільшим осередком народження та виховання «расово чистих дітей для держави» (Backes, 1992). Саме це місце стає одним з основних топосів у романі «Уражені» Ульріке Дрезнер.

Роман «Уражені» має автобіографічне підґрунтя, однак тема «Лебенсборну» сюди не належить. Те, що Дрезнер обирає цей топос для своєї оповіді, зумовлено тим, що вона народилася неподалік від Штайнгорінга і належить до покоління *Nebelkinder*, «дітей туману», які особисто не мають досвіду війни, але були нею травмовані через покоління.

До теми «Лебенсборну» авторка підводить читача ретроспективно. Одна із протагоністок роману Кінґа Шюкінґ, адвокатка зі спадкового права та мати-одиначка усиновленої дитини, на початку роману вирушає до Гамбурга, щоб прочитати лекцію про сурогатне материнство, і в цьому контексті згадує тему «Лебенсборну», оскільки ця програма безпосередньо стосувалася її матері Алісси-Герхільд Шюкінґ, яка народилася в Штайнгорінгу в 1937 році. «Я мушу це зробити. Розповісти про Аліссу... Розірвати мовчання» (Draesner, 2023, р. 20), — саме таку ідею має ця лекція. Оскільки тема Лебенсборну довго була табуована в німецькому суспільстві, слухачі лекції не зовсім погоджуються із думкою Кінґи. «Лебенсборн переслідував гуманну ідею. Позашлюбні діти отримали можливість бути народженими. Це не можна заперечувати!», — вигукує хтось із залу. Але Кінґа має на це свою відповідь, адже тіло жінки у Третьому Рейху не вважали її власністю, воно було матеріалом, знаряддям, річчю. У своїй доповіді вона як дослідниця описує нацистську репродуктивну політику так: «Ні, не це було метою націонал-соціалістів. Не захист жінок. Нічого соціального. Діти, яких не позбулися під час вагітності, мали народитися для Рейху — як жіночий репродуктивний матеріал і чоловіче м'ясо для війни. Вони були сировиною» (Draesner, 2023, р. 21). Людське тіло в такій системі не мало права на власні бажання, воно мусило підкорятися режиму.

Дрезнер іронічно називає «Лебенсборн» «Frauenraum» (дослівно — жіночий простір): «Лебенсборн був жіночим простором. Жіночий простір був соціальним симптомом. Вони зби-

рали стадо. Кожна жінка, яка потрапляла в це місце, ставала об'єктом. Як об'єкт вона мала залишкову користь. Залишкова користь — це вираз із сфери управління відходами» (Draesner, 2023, р. 22). Дрезнер наголошує, що у таких «жіночих просторах» не йшлося про захист жінки, її соціальні потреби, право на бажане материнство чи добровільну відмову від нього. «Лебенсборн» — це фабрика дітей, які були народжені з метою продовжити ідеологію нацизму, та фабрика матерів, яких «викидали» після народження дитини.

Для того щоб підсилити словесну розповідь про «Лебенсборн», Дрезнер медійно вводить у текст архівні матеріали, історичні факти, фотографії. Описуючи природу програми, авторка робить у тексті численні паузи, пробіли, пропуски, наголошуючи на важливості цієї теми та на емоційному напруженні, яке виникає при ослівленні цього травматичного досвіду тисяч жінок та дітей. Ця тема є близькою і травматичною для Кінґи, яка, хоч і не пережила цього досвіду особисто, була травмована досвідом своєї матері і бабусі — дитини і матері, які були залучені до програми «Лебенсборн». У цьому контексті йдеться про концепт постпам'яті, запропонований Маріанне Гірш (Marianne Hirsch), та про транспоколінневу передачу травми. Гірш зазначає: «Постпам'ять — це потужна та дуже особлива форма пам'яті, бо її зв'язок з об'єктом чи джерелом пам'яті опосередковується не через спогади, а через розуміння наступними поколіннями. [...] Постпам'ять характеризує досвід тих, хто виріс під впливом наративів, які передували їх народженню, чії власні історії знаходяться у тіні травматичних історій попередніх поколінь, які не завжди можна зрозуміти» (Hirsch, 2002, р. 22). Кінґа Шюкінґ, представниця покоління «онуків війни», теж несе на своїх плечах тягар історії своєї матері, дитини «Лебенсборну». Вона хоче бути почутою, щоб нарешті перервати довге мовчання цілих поколінь. Кінґа досліджує цю тему і результати дослідження представляє публічно. Це допомагає їй розібратися із травматичною історією її власної сім'ї.

У контексті теми, яка розглядається, роман вражає історією жінки з досвідом «Лебенсборну» і мовною організацією цієї історії. Із матір'ю Кінґи пов'язані дві різні життєві лінії. З одного боку, вона є позашлюбною дочкою театрального діяча Марольфа Валеріуса та його покоївки Адель. Як наслідок, позашлюбна дитина з'явилася на світ у закладі «Лебенсборн». Коли дівчинка народилася, мати дала їй ім'я Алісса. Система однак викорінила з її пам'яті це материнське ім'я і в документах записали нове —

Герхільд, яке символічно починалося на літеру «G», котра уособлювала велич прагерманців. Через втрату імені й присвоєння нового дитина вже від народження зазнає першої травми, втрачаючи свою ідентичність. Тоді вона втрачає свою справжню матір, що поглиблює її розкол зі світом.

Діти, народжені у «Лебенсборні» не мали традиційного уявлення про сім'ю. З розділів-спогадів Алісси-Герхільд про перші роки життя можна дізнатися, що ці діти не знали звичних понять «мама» і «тато». Натомість із самого народження їм нав'язувався образ фюрера-батька: «Фюрер бачить усе, навіть те, що у твоєму серці, фюреру належить цей будинок і кожен, хто тут живе, ми подаруємо наші серця фюреру» (Draesner, 2023, р. 85). Діти, виховані в такій атмосфері, не мали відчуття потреби, любові та власної цінності.

Дрезнер зображує Аліссу-Герхільд у двох образах — маленької беззахисної дівчинки та дорослої жінки, яка так і не знаходить себе. Хоч Герхільд зростала у багатій родині, де прийомні батьки пропонували їй любов, та вона не відчувала до них нічого. «Бути зрадженою» — це те почуття, яке супроводжувало Аліссу-Герхільд крізь все життя» (Draesner, 2023, р. 27). «Алісса — Гашерль, Ліссерль, гей-гей. Лісль, так звали внутрішню лялечку всередині Герхільд, Герхільд, яка все увібрала у себе, Лісль-лялечка, така маленька, що навіть не видно рота, єдина лялечка всередині Герхільд, вона росла і росла і стала Шюкінґ, котра не може відкритися», — так описаний внутрішній стан протагоністки у травмованому стані закритої особи, яка не знає свого походження і не має адекватної емоційної сфери (Draesner, 2023, р. 67). Дрезнер наводить такі внутрішні монологи, вживає численні скорочені імена, щоб персоналізувати розповідь та показати глибину емоційного потрясіння протагоністки. Авторка показує, що Алісса носить в собі дитину, яка по суті не народилася, адже її розвиток як особистості залишився в зародку.

Важливими для розуміння травматичного наративу, пов'язаного з «Лебенсборном», є асоціограми, які Дрезнер подає на початку кожного підрозділу роману. Це «Пісні дітей, які народились не з власної волі». Ці пісні — із численними перекресленнями, порожніми місцями, які читач має заповнити сам. Вони привертають увагу і спонукають до роздумів.

Не менш трагічним є образ матері, яка народила або виховувала дитину для втілення расової політики Третього Рейху. Ульріке Дрезнер створює комплексний образ жінки-матері, втілений у двох фігурах — Адель, матері Аліс-

си за народженням, і Герді, прийомній матері дівчинки. Ці жінки абсолютно різні за віком та своїм соціальним статусом, та їх об'єднує те, що вони, як і кожна інша жінка в тоталітарному суспільстві, були позбавлені права розпоряджатися своїм тілом та приймати рішення щодо народження дітей. «Коли я народилася, Німеччина мала колонії у Західній, Південній та Східній Африці. Історія нашого покоління ще не написана. Нас, жінок 1900 року, використовували, як тісто, у кожній із німецьких імперій. Протягом усіх воєн: місили, поневолювали, використовували», — так описує Герда становище жінок у Німеччині в першій половині XX століття (Draesner, 2023, р. 228). Ця цитата є влучною метафорою досвіду німецьких жінок тієї історичної епохи, позначеної глибоким процесом десуб'єктивації — втрати жінкою статусу повноправної особистості в суспільстві. Дрезнер описує жінок «як тісто», що вказує на насильницьке втручання в їхню тілесність і життя з боку держави, війни, ідеологій та патріархальних структур.

Образ Адель є яскравим прикладом втручання політичної машини у життя жінки. Будучи покоївкою в будинку багатого театрала Марольфа Валеріуса, вона має позашлюбні стосунки з господарем дому. Наслідком таких відносин стала вагітність жінки. Було прийнято рішення, що дитина має народитися і бути переданою в «Лебенсборн». Використання авторкою складних синтаксичних структур, обірваних речень у внутрішніх монологів Адель вказує на те, яким складним є цей вибір. Описуючи останні місяці вагітності в Штайнгорінгу, Адель розмірковує про роль жінки у тоталітарному суспільстві: «Кожна з нас ставала товстішою. Це доводило нашу жіночність. Ми були функцією. Я була беззаперечно жінкою завдяки животу. Ніхто й на секунду не замислювався про те, що я жінка» (Draesner, 2023, р. 113). Цей фрагмент із розповіді Адель є глибоко іронічним та критичним коментарем до способу, в який тоталітарне суспільство сприймає жінку виключно через її репродуктивну функцію. В останні місяці вагітності, перебуваючи в оточенні інших жінок при надії, оповідачка доходить до парадоксального висновку: саме тілесна зміна — «живіт» — доводить її жіночність, але водночас повністю її нівелює як особистість. Вислів «Ми були функцією» зводить жінку до утилітарного об'єкта: вагітна жінка тут не є суб'єктом зі своїми бажаннями, тривогами чи потребами — вона «працює» на репродукцію. Її тіло набуває суспільної значущості лише тоді, коли воно виконує визначену біологічну функцію. Цитата також демонструє внутрішню амбівалентність

досвіду вагітності: з одного боку, вона підтверджує жіночу ідентичність у патріархальному суспільстві («я була беззаперечно жінкою завдяки животу»), а з іншого — позбавляє індивідуального значення цю саму ідентичність («ніхто й на секунду не замислювався про те, що я жінка»). Іронія полягає в тому, що жіночність тут визнається лише на рівні біологічного статусу, але не як складна, багатогранна реальність.

Образ Герди, прийомної матері Герхільд, виступає не менш складним і багатограним символом материнства, яке зазнало глибокої травми та суспільного неприйняття. Втративши двох дітей, вона опиняється у ситуації, у якій не тільки переживає біль втрати, а й відчуває гострий соціальний тиск через невиконання «функції» матері. «Ми все ще були винні фюреру дитину», — констатує вона (Draesner, 2023, р. 215). Герда, як прийомна мати, втілює спробу віднайти себе і виконати нав'язану роль через піклування про дитину, яка не є її рідною, але через соціальні та ідеологічні механізми сприймається як продовження її материнської функції. Втрата дітей для Герди стає символом кризи жіночої суб'єктності і підкреслює, наскільки репродуктивна функція жінки була уособленням її цінності в системі.

Дрезнер пише роман, постійно змінюючи першу особу, місця, перспективи. Цей прийом є надзвичайно ефективним художнім засобом, що дозволяє авторці розкрити багатоголосся травматичної історії матерів і дочок. Така багатоплановість оповіді підкреслює, що особисті переживання героїнь — Адель, Герди, Алісси — не є ізольованими випадками, а є частиною ширшої колективної драми, яка охоплює ціле покоління жінок. Перехід між різними оповідачами і локаціями створює відчуття множинності точок зору, що важливо для передачі травми, пов'язаної із втратами, материнською роллю та соціальним тиском. Кожна героїня не просто розповідає свою історію, а стає голосом певного досвіду, що разом формує повнішу картину системної проблеми. Вплетення у текст «Пісень матерів не з власної волі» посилює цей ефект, додаючи до оповіді символічний вимір. Ці пісні — своєрідний колективний голос, що підкреслює неволю й обмеження, накладені на жінок у їхніх материнських ролях. Вони звучать як вираз спільного болю, неможливості вибору та втрати суб'єктності.

Висновки. Роман «Уражені» Ульріке Дрезнер є багатоголосою травматичною історією, за допомогою якої авторка оспововує досвід репродуктивного насильства над жінками в межах расової політики Третього Рейху. Дрезнер

формує багаторівневу оповідь, яка фокусується на травматичних досвідах жінок та дітей, залучених до програми «Лебенсборн», демонструючи механізми передачі пам'яті та травми між поколіннями. Через персоніфіковані історії протагоністок Кінгі, Алісси-Герхільд, Адель і Герди виявляється колективна рана німецького суспільства першої половини XX століття — репродуктивне насильство та десуб'єктивація жінки в тоталітарному суспільстві, яке досі залишається недостатньо осмисленим у публічному дискурсі. У романі Дрезнер тіло жінки постає не як суб'єкт з власними правами та свободами, а як функціональний об'єкт, призначений для використання в ідеологічних цілях політичної системи. Програма «Лебенс-

борн» виступає своєрідною лабораторією расової утопії, у якій біологічне підпорядковується режиму.

Застосовуючи поетику перерваного мовлення, прогалин, чергування діалогів та внутрішніх монологів, Дрезнер не лише наративізує травматичний досвід, але й трансформує мовленнєві форми, щоб передати те, що не піддається прямій вербалізації. Роман постає як літературний простір пам'яті, терапії та критичного осмислення історії. Дослідження тематики програми «Лебенсборн» у творі дозволяє не лише переосмислити минуле, а й актуалізувати проблематику тілесної автономії, репродуктивних прав та політичного контролю над жіночим тілом у сучасному контексті.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Ассман А. Простори спогаду. Форми та трансформації культурної пам'яті. Київ : Ніка-Центр, 2012. 437 с.
2. Backes U., Jesse E., Zitelmann R. Die Schatten der Vergangenheit. Impulse zur Historisierung des Nationalsozialismus. Frankfurt am Main: Propyläen, 1992. 660 p.
3. Braun M. Wem gehört die Geschichte? Erinnerungskultur in Literatur und Film. Münster: Aschendorff Verlag, 2012. 208 p.
4. Draesner U. Die Verwandelten. München: Penguin Verlag, 2023. 600 p.
5. Fontaine K. Nationalsozialistische Aktivistinnen (1933–1945). Hausfrauen, Mütter, Berufstätige, Akademikerinnen. So sahen sie sich und ihre Rolle im tausendjährigen Reich. Würzburg: Königshausen & Neumann Verlag, 2003. 134 p.
6. Grace K. T., & Anderson J. C. Reproductive Coercion: A systematic review. *Trauma, Violence, & Abuse*. 2016, Vol. 19(4), pp. 371–390 <https://doi.org/10.1177/1524838016663935>
7. Harvey E. Der Osten braucht dich! Frauen und nationalsozialistische Germanisierungspolitik. Hamburg: Hamburger Edition, 2009. 479 p.
8. Hillel M., Henry C. Lebensborn e.V. Im Namen der Rasse. Wien: Paul Zsolnay Verlag, 1975. 352 p.
9. Hirsch M. Family Frames: Photography, Narrative and Postmemory. Cambridge: Harvard University Press, 2002. 320 p.
10. Lilienthal G. Der "Lebensborn e.V.". Ein Instrument nationalsozialistischer Rassenpolitik. Stuttgart: Gustav Fischer Verlag, 1985. 264 p.
11. Schmitz-Köster D. "Deutsche Mutter, bist Du bereit...". Alltag im Lebensborn. Berlin: Aufbau Verlag, 1997. 245 p.
12. Schmitz-Köster D. Lebensborn in der Literatur — der neue Roman von Ulrike Draesner. Dorothee Schmitz-Köster. URL: https://www.schmitz-koester.de/virthos/virthos.php?_&-pg=353&-met=vtview&-ses=5092206&-cod=c188cec922&-ck=1721203540

REFERENCES

1. Assman, A. (2012). Prostory spohadu. Formy ta transformatsii kulturnoi pamiati. Kyiv: Nika-Tsentr [in Ukrainian].
2. Backes, U., Jesse E., & Zitelmann R. (1992). Die Schatten der Vergangenheit. Impulse zur Historisierung des Nationalsozialismus. Frankfurt am Main: Propyläen [in German].
3. Braun, M. (2012). Wem gehört die Geschichte? Erinnerungskultur in Literatur und Film. Münster: Aschendorff Verlag [in German].
4. Draesner, U. (2023). Die Verwandelten. München: Penguin Verlag [in German].
5. Fontaine, K. (2003). Nationalsozialistische Aktivistinnen (1933–1945). Hausfrauen, Mütter, Berufstätige, Akademikerinnen. So sahen sie sich und ihre Rolle im tausendjährigen Reich. Würzburg: Königshausen & Neumann Verlag [in German].

6. Grace, K. T., & Anderson, J. C. (2016). Reproductive Coercion: A systematic review. *Trauma, Violence, & Abuse*, 19(4), 371–390 [in English].
<https://doi.org/10.1177/1524838016663935>
7. Harvey, E. (2009). Der Osten braucht dich! Frauen und nationalsozialistische Germanisierungspolitik. Hamburg: Hamburger Edition [in German].
8. Hillel, M., Henry, C. (1975). Lebensborn e.V. Im Namen der Rasse. Wien : Paul Zsolnay Verlag [in German].
9. Hirsch, M. (2002). Family Frames: Photography, Narrative and Postmemory. Cambridge: Harvard University Press [in English].
10. Lilienthal, G. (1985). Der „Lebensborn e.V.“. Ein Instrument nationalsozialistischer Rassenpolitik. Stuttgart: Gustav Fischer Verlag [in German].
11. Schmitz-Köster, D. (1997). „Deutsche Mutter, bist Du bereit...“. Alltag im Lebensborn. Berlin: Aufbau Verlag [in German].
12. Schmitz-Köster, D. (2023). Lebensborn in der Literatur — der neue Roman von Ulrike Draesner. Dorothee Schmitz-Köster [in German].
https://www.schmitz-koester.de/virthos/virthos.php?_&-pg=353&-met=vtview&-ses=5092206&-cod=c188cec922&-ck=1721203540

Iryna Mykytiuk,

Ivan Franko National University of Lviv (Lviv, Ukraine)

<https://orcid.org/0009-0000-2387-3849>

e-mail: Iryna.Basiuha@lnu.edu.ua

REPRODUCTIVE VIOLENCE: THE DESUBJECTIVIZATION OF WOMEN IN ULRIKE DRAESNER'S NOVEL "DIE VERWANDELTEN"

This article offers an analysis of "Die Verwandelten" (2023), a novel by contemporary German author Ulrike Draesner, which, among other themes, portrays the traumatic experiences of women involved in the Nazi "Lebensborn e.V." program — one of the least explored aspects of Hitler's demographic policy. The study focuses on the phenomenon of reproductive violence as a form of state control over the female body, and, in this context, on the literary representation of trauma. Through a complex narrative structure that intertwines multiple temporal layers, Draesner's novel illustrates the intergenerational transmission of traumatic experience and the mechanisms of its literary articulation. The article explores how the female body and the totalitarian ideological construction of motherhood are revealed as instruments of coercion and dehumanization. It also investigates how literature can function as a means of restoring the voices, subjectivity, and memory of victims.

By employing the concepts of cultural memory, postmemory, and trauma theory, the article demonstrates how Draesner integrates complex ethical, historical, and bodily issues into the fabric of the narrative. "Die Verwandelten" is interpreted as an important contribution to contemporary German-language literature that not only reflects on a traumatic past but also expands the boundaries of representing female experience within the context of political violence.

Keywords: trauma, postmemory, reproductive violence, Lebensborn, taboo, Ulrike Draesner.

Стаття надійшла до редакції 22.08.2025

Прийнято до друку 07.10.2025

Ганна Овсяницька,

Запорізький національний університет (Запоріжжя, Україна)

<https://orcid.org/0000-0003-1057-1539>

e-mail: bloodbloodwave@gmail.com

ЕКЗИСТЕНЦІЙНА ЗУМОВЛЕНІСТЬ ТЕМИ ЛЮБОВІ В ПОЕЗІЯХ ВІЙНИ (НА МАТЕРІАЛІ ТВОРІВ ЗБІРКИ «ПОМІЖ СИРЕН»)*

Війна, розпочата росією проти України, засвідчила характер екзистенційної — такої, що спрямована проти самої ідеї Української Державності та права української нації на власне самовизначення та існування. Для української поезії останнього десятиліття в цілому й останніх кількох років після 24 лютого 2022 року зокрема тема війни зберігає свою актуальність і є найбільш артикульованою. Однак поряд із темою війни тема любові посідає особливе місце, адже любов як екзистенціал становить основу людського світовідчуження, самоусвідомлення та сприйняття Іншого, позаяк здатна наділяти людське існування не просто значеннями, але насамперед метою, яка мислиться як така, що виходить за межі земного буття й актуалізується у вимірі вічному. Актуальність дослідження зумовлена необхідністю з'ясувати значення екзистенційної закономірності теми любові в українських поезіях, що були написані після повномасштабного російського вторгнення. Значна частина цих творів увійшла до знакової поетичної антології «Поміж сирен», авторами якої стали 59 українських поетів, котрі кожен по-своєму засвідчили значення любові як екзистенціалу, що здатен наділяти важливістю людське існування в часи, коли сама ідея буття стає крихкою. Предметом дослідження є феноменологічний образ любові, оприявнений у поезіях К. Калитко, Г. Крук, С. Жадана, К. Михаліциної, П. Коробчука, М. Савки, І. Шувалової. Проблема дослідження полягає в необхідності проаналізувати та висвітлити ключові ціннісні риси образосфери екзистенційного феномену любові, його значення в поезії війни, адже сама гранична ситуація війни здатна деморалізувати та зумовлювати розмивання етичних меж, утверджувати ідеї заперечення людського на протилежність ідеям гуманності. Поезія в часи подібних ціннісних пертурбацій стає медіумом, що не просто транслює суспільні настрої, стає рупором національної ідеї, але й оберігає правдиві людські цінності своєю місією свідчення про людяність у важкі часи. Методами, застосованими в дослідженні, є типологічний, герменевтичний, компаративний, інтертекстуальний, гендерна перспектива. За результатами дослідження з'ясовано, що тема любові в поезіях збірки «Поміж сирен» зумовлена війною як граничною ситуацією. Визначено, що у проаналізованих поезіях екзистенціал любові проявляється у типах любові, виокремлених культурою античності й видозмінених християнством, таких як ерос (чуттєва і романтична), філія (дружня, любов до праці), сторге (турботлива), агапе (жертвна, любов як обов'язок). Ці типи любові висвітлюються у текстах через поетику й мотивіку окремих зображених авторами ситуацій і набувають таких ознак, як любов — мужність, любов — співчуття, любов — свідчення, любов — віра, любов — прив'язаність, любов — смирення, любов — опіка, любов — присутність, любов — примирення між «своїми», любов — лють і ненависть до ворога, що трансформуються у любов як прагнення захистити найдорожче: дітей, родину, свою українську ідентичність, Україну. При чому захисниками у проаналізованих творах постають як чоловіки, так і жінки: йдеться насамперед не лише про безпосередній захист від ворога зі зброєю в руках, але також про емоційний та екзистенційний захист, який часто недостатньою мірою артикульється і тому залишається невидимим через свій буденний і звичний характер. Такий емоційний захист проявляється насамперед у щоденній турботі, вірі, вірності, і присутності. Новизна дослідження полягає в тому, що вперше було проаналізовано екзистенційну зумовленість теми любові в поезіях збірки «Поміж сирен», визначено її типологічний та ціннісний характер

* Публікація здійснена в рамках проекту № 101177099 EUROGIUREO «Гендерна інклюзія в програмах відновлення України: європейський досвід у досягненні рівних можливостей», що реалізується за підтримки програми Європейського Союзу Еразмус+ за напрямом Модуль Жан Моне.

Ця публікація відображає виключно погляди її авторів, і програма Європейського Союзу Еразмус+ не несе відповідальності за будь-яке використання наведених у ній матеріалів.

у зв'язку з гуманістичною традицією, що бере початок від часів античності та проявляється на різних рівнях у біблійному тексті. Перспективи подальшого дослідження вбачаємо в різноаспектному аналізі поезій інших авторів збірки «Поміж сирен» та у висвітленні у творах цієї збірки взаємозумовленості екзистенціалу любові з іншими екзистенціалами, такими як віра, надія, страх, тривога, біль, самотність.

Ключові слова: екзистенціал, історія, межовість, пам'ять, травма.

Любов є одним із найфундаментальніших екзистенціалів — насамперед через те, що здатна наділити сенсом людське існування.

І. Козловський, філософ та релігієзнавець, автор концепції екзистенційного інтелекту, та В. Франкл, основоположник екзистенційної психології, знаної як логотерапія, відзначали сенсотворчий потенціал любові, що полягає у взаємозумовленості почуття прив'язаності, цінностей і вибору.

Зокрема, обоє авторів мали схожі досвіди: В. Франкл був свідком Голокосту, вижив у таборах Аушвіц і Дахау, а І. Козловський був свідком теперішньої російсько-української війни і так само вижив у російському полоні. Любов, на їхню думку, надає сили долати життєві труднощі й особистісні травми, інакше, говорячи словами В. Стуса, перетворювати біль у «само собоюнаповнення», в активне внутрішнє життя, що здатне вилитися у творчість. І творчістю у цьому випадку є не лише власне мистецька творчість, зокрема — літературна, але й усе, що робиться для блага тих, хто поряд і хто для нас важливий (Козловський, 2024; Франкл, 2023).

Любов як почуття, як вибір та відповідальність за цей вибір у випадку соціокультурної катастрофи, якою є теперішня геноцидна війна, розпочата росією проти України, є екзистенційною, бо її суть для українців набуває ознак спротиву всьому тому, що здатне вбивати — не лише фізично, але й знищувати пам'ять, національну ідентичність, культуру, яка є дзеркалом цієї ідентичності.

І. Козловський слушно зауважив, що ідентичність як «тотожність», «відповідність» «можна тлумачити як подальший розвиток відповідальності» (Козловський, 2024, с. 29), а тому бути по-справжньому тотожними чомусь або комусь ми можемо хіба через вибір, який робимо з любові — і через любов. Це стосується не лише любовних, дружніх чи родинних взаємин, нашого ставлення до власного внутрішнього світу, але й нашого ставлення до цінностей, які сповідуємо, нашого ставлення до своєї нації і своєї країни.

Оперуючи основними концептами метаантропології Н. Хамітова, яка покликана осмислити межі людського буття (Хамітов, Гармаш, & Крилова, 2016, с. 15; цит. за: Павленко, 2024, с. 52), можемо припустити, що в часи росій-

сько-української війни екзистенціал любові дещо змінює свої значення, набуваючи ознак граничності не як розмивання меж, а як їх основоположного утвердження, як абсолютного проявлення феномену любові на тлі катастрофи, що переходить із буттєвого виміру буденності у вимір граничності та метаграничності. Зокрема, Н. Павленко визначає граничне буття як свідомо обране (Павленко, 2024, с. 53). Екзистенціал любові в цьому випадку корелює з іншими екзистенціалами, такими як віра, надія, вірність, самотність, тривога й страх — йдеться насамперед про страх втрати, хоча у Святому Письмі сказано, що «страху немає в любові, але досконала любов проганяє страх геть, бо страх має муку. Хто ж боїться, той не досконалий в любові» (Перше послання Івана, 4:18). Інакше — страх поглиблює екзистенційну кризу, яка межує з невротичністю, а любов повертає особистості почуття цілісності та гідності і, як наслідок, усвідомлення відповідальності й відчуття важливості власних дій у світі, що викликане насамперед відчуттям любові як обов'язку.

Артикуляція теми любові у віршованих творах війни у цьому випадку свідчить про спробу зберегти та утвердити людські цінності на протигагу антицінностям знелюднення, які на українські землі несе російська ідеологія, рупором якої є російська культура, та російська армія. Екзистенціал любові набуває межових ознак ще й тому, що утверджує межі розрізнення «свого» і «чужого». Саме тому в багатьох поезіях збірки «Поміж сирен» непідробна любов протиставляється фальшивому пацифізму, адже істинна любов оберігає своє і своїх, а фальшивий пацифізм — знезброює, зраджує правдиві цінності й віддає на поталу ворогу, таким чином маніпулятивно примушує українську націю до капітуляції.

Говорячи про сенсотворчий потенціал любові, В. Франкл зазначає, згадуючи своє перебування у концтаборі Аушвіц: «Уперше в житті я побачив істину, оспівану багатьма поетами в піснях, проголошену найвищою мудрістю багатьма мислителями: любов — це остаточна й найвища мета, до якої повинна прагнути людина. І тоді я усвідомив найвеличнішу таємницю, якою діляться поезія, мислення і віра: *порятунок людини відбувається через любов і в любові*

(курсив — В. Ф., прим. наша — Г. О.). Я зрозумів, що людина, у якій в цьому світі нічого не залишилося, усе ще може відчувати блаженство, хоч на мить, розмірковуючи про кохану особу. У стані цілковитого спустошення, коли людина не може виявити себе в корисних діях, коли її єдине досягнення полягає в тому, щоб гідно нести свої страждання, у цьому стані людина здатна, любовно пригадуючи образ коханої, відчувати повноту буття» (Франкл, 2023, с. 53).

Прикметним є те, що війна, розпочата росією, не обмежується лише бойовими діями на території України і збройними атаками на військових та цивільних, вона також — про викрадання дітей, полон та ув'язнення.

Так само згадує про свої думки під час перебування у російському полоні І. Козловський: «Я чітко розумів, що маю жити. Жити заради тих, кого люблю. Моїх рідних, близьких, моїх учнів і моєї України. Я люблю і знаю, що люблять мене. І саме відповідальність за їхню любов до мене сформувала у мене чітке бажання вижити. Мені до нестями захотілося віддати їм усім свою любов у повному обсязі» (Козловський, 2024, с. 40). Там же автор рядків зазначає, що «любов неможливо повернути, як звичайний борг. З нею можна тільки жити і передавати далі» (Козловський, 2024, с. 42).

Недарма сучасна поезія війни часто звертається до цієї теми, адже любити — це також свідчити і, зокрема, свідчити про біль втрати, а отже — говорити про пам'ять, про тих, кого ми любимо, і до всього, що пов'язує нас із нашою країною, нашим минулим та нашими цінностями.

До збірки «Поміж сирен», що вийшла у 2023 році, увійшли поетичні твори 59-ти авторів, і кожен вірш цієї антології — спроба засвідчити катастрофу як переломний момент для країни і біль війни, антилюдську сутність тих звірств і злочинів, які вчинила росія. Однак твори цієї антології — також спроба засвідчити красу почуттів і вчинків тих, хто, навіть у часи важких екзистенційних зрушень, здатен залишатися людиною — і ненавидіти ворога такою ж мірою, як любити своїх близьких і свою націю.

В українському та зарубіжному літературознавстві й філософії до теми любові зверталися багато дослідників. Говорячи про українську філософію, варто хоча б згадати концепцію «філософії серця» Г. Сковороди, роздуми на етичну тему В. Шинкарука про взаємозв'язок екзистенціалів віри, надії, любові (цит. за: Рева, 2017; Чорноморець, & Левченко, 2010), згадану вже концепцію І. Козловського про екзистенційний інтелект, який можливо розвивати насамперед через внутрішнє життя (або ж — екзистуван-

ня) в любові як у почутті, як у відчутті власного призначення, особистісної невинуватості й унікальності життєвого вибору (Козловський, 2024). Також варто згадати есеїстику В. Єрмоленка про роль феномену любові як катализатора основних естетично-світоглядних тенденцій і цінностей у європейській культурі та літературі в цілому і в українській зокрема (Єрмоленко, 2024). У зарубіжному філософському дискурсі проблему типології любові як дії — вибору та прагнення володіти порушував Е. Фромм у роботах «Мистецтво любові» (2017) та «Мати чи бути?» (2010). Говорячи про українське літературознавство та філософію, окреслимо також основні тенденції та напрямки досліджень з феноменології любові як одного з екзистенціалів, що були реалізовані в дослідженнях І. Девдюк (2019), К. Дядюк (2024), А. Ліщиніної (2015), П. Кретьова (2011), Н. Павленко (2024) та ін.

Ми своєю чергою хотіли би продовжити цю традицію звернення до згаданої теми, говорячи про соціокультурний контекст війни як катастрофи, що, здавалось би, має здатність знищити в кожній окремій особистості все людське, як наприклад, здатність любити, вірити, сподіватися і пам'ятати, але українська поезія, написана авторами після повномасштабного російського вторгнення, доводить, що художнє слово залишає за собою владу утверджувати, підтримувати, плекати та оберігати людські цінності від спотворення і знищення.

У часи великих катастрофічних зрушень художня література, зокрема поезія, стає катализатором оприявлення та дії людських цінностей в національному суспільстві, позаяк художнє слово, що з'явилося в часи національних воєнних випробувань, здатне виховувати дух людини таким способом, що література стає не просто формою свідчення про український опір російському вторгненню та злочинам проти людяності, вчиненим росією на території України, але й психотерапевтичною допомогою у внутрішньому людському становленні — коли особистість починає ставити собі фундаментальні екзистенційні запитання й відповідати на них (Козловський, 2014), аби вижити й допомогти вижити іншим.

Характерним є і те, що феномен любові у поезіях війни актуалізується також через особистісні внутрішні контексти авторського фемінного чи маскулінного світовідчуження, що також розширює межі поетикального утвердження тем і мотивів, настроїв і тональностей творів, засвідчує їх стильове різноманіття.

Актуальність дослідження зумовлена необхідністю висвітлення окреслених вище тенденцій в художньому слові, насамперед — у поезії.

Мета розвідки — простежити через призму фемінного та маскулінного світовідчуття типологію різних форм втілення феномену любові та специфіку реалізації теми любові як одного з ключових особистісних екзистенціалів у поетичних творах збірки «Поміж сирен» таких авторів, як К. Калитко, Г. Крук, С. Жадан, К. Михаліцина, П. Коробчук, М. Савка, І. Шувалова. Значний обсяг збірки «Поміж сирен» і невеликий формат статті не дають нам можливості проаналізувати всю збірку або значну її частину в межах заявленої теми, тож ми зупинилися на кількох іменах авторів та їхніх окремих творах. На нашу думку, такий хід дає змогу засвідчити основні провідні тематично-ідейні тенденції названої збірки.

Дослідницька **методологія** включає в себе такі методи, як типологічний, герменевтичний, компаративний, інтертекстуальний, гендерну перспективу.

Говорячи про феноменологію екзистенціалу любові, не можемо оминати чотири концепції любові, виокремлені ще Платоном за часів античності: це є ерос, філія, сторге й агапе (цит. за: Дядюк, 2024, с. 266), де ерос є любов'ю чоловіка і жінки, поєднанням романтики і чуттєвості, філія — безкорисливою любов'ю-дружбою або любов'ю до праці, сторге — прив'язаністю, любов'ю-турботою, агапе — любов'ю-жертвою (цит. за: Дядюк, 2024). Також В. Туренко, досліджуючи специфіку концептуалізації ідеї любові в античній філософії культури, відзначав рівноцінність, важливість та взаємозумовленість кожного з різновидів цього феномену (Туренко, 2022, с. 95). Говорячи про особливість феномену любові-агапе в античному мовленнєвому узусі, дослідник зазначає, що його первинне значення було далеке від того, яким його наділила в подальшому християнська герменевтична традиція: агапе важко назвати приязню, але така любов передбачала повагу та волевий, раціональний вибір (цит. за: Туренко, 2022, с. 98), інакше така форма (чи, імовірніше, формула) любові була більше зумовлена звичаєм, обов'язком та усвідомленим ставленням до об'єкта такої любові.

Свого часу С. К'єркегор говорив про те, що кожен є великим у міру того, що він любив (К'єркегор, 2025, с. 44): «Якщо його любов залишається такою вірною, якщо він день і ніч бореться з підступністю забуття, яке хоче позбавити його героя, тоді він виконав своє завдання, тоді він з'єднаний з героєм. Який любить його так само віддано, бо поет — це ніби краща сутність героя, слабка, наче спогад, але і переображена, як пам'ять» (К'єркегор, 2025, с. 43–44). Таким чином, поет є генієм спогадів (К'єркегор,

2025, с. 43), адже саме любов поета до героя наділяє особливими значеннями вчинки героя. Ці думки філософа, на нашу думку, є напрочуд актуальними для розуміння принципів та особливостей побутування української літератури періоду російсько-української війни, зокрема поезії, яка перебрала на себе насамперед не так естетично-виражальну роль, як роль свідчення.

Також С. К'єркегор зазначає, що кожен був великим у міру того, з чим він боровся (К'єркегор, 2025, с. 44). У контексті поезій сучасної російсько-української війни боротьба з ворогом є зворотним боком любові до близьких, до рідної землі, до країни — багато хто з митців зараз воюють на фронті, займаються волонтерством чи документуванням воєнних злочинів росіян.

Отже, визначеність зробленого вибору була продиктована почуттям любові, яке в роки війни переплітається з почуттям обов'язку, але парадоксальним чином не суперечить йому: більше того, ці почуття є взаємозумовленими (Овсяницька, 2025, с. 118), бо, як зазначає В. Єрмоленко, література XIX–XX століття стала тим періодом, в етиці якого звернення суб'єкта до одної-єдиної коханої особи мало більшу вагу, ніж належність усьому соціуму — у боротьбі між честю як прагненням догодити суспільству і любов'ю як прагненням духовної та фізичної присутності коханої людини любов перемагає (Єрмоленко, 2024, с. 370), і ця тенденція продовжує тривати й у творах XXI ст.

Схожу думку висловлював й філософ-екзистенціаліст М. де Унамуно, аналізуючи твір «Хитромудрий ідальго Дон Кіхот з Ламанчі» М. де Сервантеса: «Саме на прикладі свого ближнього, а не на прикладі спільноти ми навчаємося любити всіх інших; любов, спрямована не на індивіда, не є справжньою любов'ю» (Унамуно, 2019, с. 75).

Про цей факт особливо свідчить розмаїття тем і мотивів, які зосереджені навколо художнього концепту війни — зокрема, можемо помітити, що в більшості сучасних творів про війну йдеться не так про війну, як про битви чи про перебіг воєнних дій, про любов, прив'язаність, бажання захистити близьких і свою країну.

Е. Фромм писав, що «будь-яка теорія любові мусить походити з теорії людини, людського існування» (Фромм, 2017, с. 29), виводячи потребу любові, як глибокої прив'язаності до іншого, із внутрішньої потреби людини не бути самотньою, «перемогти свою відокремленість», адже «досвід відчуженості посилює тривогу» і «є джерелом усіх хвилювань», яке призводить до божевілля (Фромм, 2017, с. 30). Таким чином, філософ розглядав ідею любові як ідею звільнення особистості від самотності.

Натомість деякі дослідники відзначали амбівалентний, межовий характер любові як феномену, що здатен посилювати відчуття відчуженості й тривоги. Наприклад, І. Девдюк зазначила, що «амбівалентність любові, яка, з одного боку, означає вихід за межі долання відчуження в єднанні “я” і “ти”, з іншого — сама є полоном, створюючи обмеження й екзистенційні кризи» (Девдюк, 2019, с. 158). Схожу думку висловлював і В. Єрмоленко, покликаючись на історію, розказану Діотімою з Мінантеї Платонові, зафіксовану ним у творі «Бенкет»: в античній традиції любов-ерос була дитям Багатства і Бідності, а тому Ерос не є богом, адже позбавлений досконалості, але він є демоном чи духом-посередником між світом богів і світом людей, тобто тим, хто «має в собі і божественну повноту, і нестачу світу смертних» (Єрмоленко, 2024, с. 9), тобто рецепція любові-еросу у філософії Діотіми, і витлумачена в подальшому Платоном, мала граничний характер. Хоча деякі дослідники, як наприклад, П. Кретов, тлумачать екзистенціал любові як такий, що походить від почуття повноти, довершеності, досконалості, оформленості (Кретов, 2011, с. 81).

У творах збірки «Поміж сирен», в авторських рецепціях тема любові, яка має різні типологічні відтінки, виміри і значення (зокрема ці значення часто переплітаються в межах леймотиву чи настрою твору), так само набуває або ознак довершеності, або ознак недосконалості, і ця недоскопальність часто межує з такими екзистенціальними, як ненависть, тривога, страх, лютя тощо. Проте у багатьох творах збірки поняття любові до ближнього трансформується в ідею любові як захисту «свого» і ненависті до ворога як до «чужого». Такий характер любові-захисту, що зокрема зосереджує в собі ознаки одразу всіх чотирьох античних визначень типів любові, тлумачиться в поезіях як доскопальний.

Наприклад, в одному з віршів К. Калитко маємо таку маніфестацію теми й почуття любові як почуття прихильності і прив'язаності, що переходить після втрати близької людини в пам'ять. Можна припустити, що лірична героїня визначає такий характер любові заздалегідь, ніби програмуючи своє почуття на майбутнє як таке, що залишається усталеним і не здатне проминути: *«Більше, ніж може вмістити будь-який опис // Форми співіснування, сталих людських взаємин, // Глибше за назви та займенники особові // У кожному горлі немає тепла такого // Те, що між нами. // Це не переходить у спогади. Війна не скасовує чинність // Ніжності та любові»* (Поміж сирен, 2023, с. 14).

А. Ліщиніна зазначила, що любов може бути одним із способів переживання відсутності ко-

ханої людини і трансформуватися у метафору присутності, коли текстуалізований досвід болю втрати перетворюється у пам'ять, а пам'ять — у дію таким чином, що любов стає екзистенційним вибором мовчазного спротиву і сили волі (Ліщиніна, 2025, с. 89). Окрім того, така ідея любові-пам'яті перегукується з концепцією «екзистенційної любові» Г. Марселя (цит. за: Ліщиніна, 2025, с. 89), яка «не обмежується фізичною присутністю, а існує як зв'язок, що виходить за межі смерті» (Ліщиніна, 2025, с. 89).

Так само в іншому творі К. Калитко маємо інше вираження характеру любові-прив'язаності — насамперед як любові, що прагне захистити, і ця спроба захисту тлумачиться ліричною героїнею як спроба злитися із коханою людиною — так, щоб не відпускати ні в буденному вимірі, ні у вічності: *«Більше за хижу цю, найлютішу пору, // більше, ніж можна боятися, ніж можна прагнути, // ніби я сама тебе народила // і, захищаючи, забираю назад у себе»* (Поміж сирен, 2023, с. 15). У цих рядках можемо простежити спробу жіночої репрезентації теми захисту, яка корелює з темою материнства і материнської любові: якщо обранець ліричної героїні намагається захистити її від ворога діями, то героїня намагається захистити свого обранця від усього світу, від почуття самотності, приреченості і навіть від самого себе своєю безумовною присутністю. Зокрема, еротичне у цих рядках корелює із материнським турботливим «сторге» і жертвним «агапе».

Таким чином, мотив любові у цих рядках, з одного боку, набуває тілесних значень, а з іншого — екзистенційних характеристик. Те саме можемо простежити в інших рядках К. Калитко, де екзистенціал любові постає як такий, що зумовлений самим буттям, самою людською присутністю, життєвою місією і, говорячи словами І. Козловського, невинпадковістю: *«Я хочу встигнути, і промовляю // Вголос, оголено, серед людської зграї. // Визнаючи любов. // Визнаючи призначеність»* (Поміж сирен, 2023, с. 15).

В інших рядках твору К. Калитко тема любові як співчуття і як болю втрати набуває концептуальних рис травматичної пам'яті, яка, на думку дослідниць (Кретова, Богданова, 2024, с. 52), має межові ознаки, бо належить водночас до вимовного і до того, що неможливо вимовити чи оприявнити: *«Ось, наприклад, слово «пам'ять» — хто що знає // про пам'ять, // у якій горілою плоттю пахне високий дим?»* (Поміж сирен, 2023, с. 23). Прикметним є те, що текстологізований простір травми і пам'яті у цих рядках так само отілеснюється.

У збірці «Поміж сирен» маємо інші й способи, і специфіки висвітлення теми любові.

Наприклад, у вірші Г. Крук маємо рядки, що свідчать не так про трансформацію, як про де-формацію способу говоріння про любов. У цих рядках екзистенціал любові так само корелює із мотивом травматичної пам'яті і травми як неможливості висловитися, оприятити біль, примиритися із трагедіями українців та злочинами росіян і виправдати ворога. Зокрема, у цих рядках авторка всуціль послуговується образами війни і хаосу, зокрема через образи мін і розтяжок виводить метафору посттравматичного синдрому, біль переживання якого не є співмірним із почуттям любові як толерантності та абсолютної відсутності ненависті: «у моїй мові любові не залишилося живого місця, // не заходь у ці хащі, там міна на міні, суцільні розтяжки // ніколи не знаєш, що насправді тягнеться за словом, // який спогад зачепить, а який зде-тонує» (Поміж сирен, 2023, с. 28). Далі в тому ж творі маємо такі рядки, що розвивають думку, викладену в попередніх: «моя мова любові важка, як погляд батька, // непідйомна, як віко на гробі його сина, // на якому тиждень пристрілювали зброю, // моя мова любові вдавилася словами, як його мати» (Поміж сирен, 2023, с. 28). Можемо припустити, що в цих рядках почуття любові трансформується в загострене почуття справедливості й мовчазної люті до ворога, яке зумовлює також бажання помститися, але з іншого боку також бачимо, як авторка в цих рядках концептуалізує образ родини як ланки роду, що своєю чергою утверджує ідею кровно-історичного зв'язку поколінь та родової травматичної пам'яті, що переходить у постпам'ять (термін М. Гірш) і тим самим маніфестує через щільну, насичену національними образами поетику, почуття національної гідності, яка проявляється через мотив непростення споконвічного екзистенційного ворога, яким є росія для української нації.

Приблизну думку до ідеї Г. Крук також висловив С. Жадан, зокрема в наступних рядках досить прозоро простежується тема амбівалентності любові та взаємозумовленості почуттів любові і ненависті як таких, що в особливий спосіб оприявнюються в часи війни як у часи не просто окреслення меж, але також їх стирання у площині почуттів, що особливо простежується у мові поезії: «Те, що тобі вдалося найкраще — тими ж словами // говорити про любов і говорити про ненависть» (Поміж сирен, 2023, с. 40).

В інших творах С. Жадана ідею любові як почуття можна співвіднести з такою чеснотою, як мужність, яка втілюється через терпіння, як от, наприклад, в рядках: «Будьте мужніми, равлики, будьте гідними цієї мандрівки, // ви — поз-

бавлені дому, проте не позбавлені серця» (Поміж сирен, 2023, с. 37). Екзистенціал любові в цих рядках постає як насага жити після втрати і підтримувати інших, бути другом й опорою (у цих рядках, на нашу думку, так само можемо простежити оприявлення такого різновиду любові, як філія). Зокрема, мотив втрати дому постає не просто як мотив втрати безпечного простору, але насамперед — як втрати колишнього життя, колишньої узвичаєної буденності, коли особистість неминуче трансформується і стає інакшою після цієї втрати або, послуговуючись концептом Н. Хамітова, входить у вимір граничного буття як незавершеного і відокремленого (цит. за: Павленко, 2024, с. 53). Образ мандрів у рядках С. Жадана, на нашу думку, свідчить про спробу окреслити вектор руху до метаграничного буття, як буття після подолання межі, і цей рух насамперед має кордоцентричний характер, як такий, що відбувається в душі особистості, яка втратила значну частину своєї ідентичності, пов'язану з домом, і намагається опісля відновитися через цей рух до власного «серця», аби допомогти самій собі та іншим.

Маніфестація такого руху до себе як до власного «серця» у рядках автора, на нашу думку, є нічим іншим як маніфестацією ідеї любові через зцілення від травми втрати, адже прагнення когось зцілити так само здатне надихати і повертати гідність, відгороджуючи від настроїв безпорадності.

Зокрема, в інших рядках С. Жадан також утверджує ідею любові через заперечення її заперечення, тим самим — онтологізуючи цей феномен і це почуття: «Якщо це не про любов — це все одно про любов» (Поміж сирен, 2023, с. 41). І далі автор продовжує: «Навіть якщо це не про віру, це все одно про те, // що ми заступаємо за межі свого безсилля, // засліплені цим неперервним світлом. // Ліплені тяжко і пристрасно, творені з темені, вийняті з вічності, сповнені пам'яті і любові, // ними й озвучені — пам'яттю і любов'ю» (Поміж сирен, 2023, с. 41). У цих рядках, з одного боку, так само можемо простежити ідею взаємозумовленості віри, любові, пам'яті, а з іншого — спостерегти авторське розуміння любові як трансцендентного феномену, що підпорядковує собі буття і час, адже любов, реалізована в інтенціях пам'ятання, свідчить про змогу почуття любові (як вірності і як пам'яті) виходити за межі, визначені простором і часом, таким способом, що любов, як воля зберегти важливе і цінне у просторі пам'яті, здатна подолати людську конечність. Як зазначає І. Девдюк, «трансцендентна здатність любові в кожному випадку залежить від внутрішньої готовності індивіда

подолати обмеженість буття, детермінованого об'єктивним світом» (Девдюк, 2019, с. 162). Схожу думку висловлює і П. Кретов: «Любов не є чимось плинним або минулим», бо кожна істота, що мислить, «причетна до неї, як до вічності, простору і часу. Любов утворює специфічну систему координат позиціонування людської істоти в межах безкінечно холодного і незатишного універсуму» (Кретов, 2011, с. 81). На думку дослідника, екзистенціал любові також передбачає статус віри (Кретов, 2011, с. 81). Зокрема, у рядках С. Жадана ми також бачимо, як екзистенціал любові корелює з екзистенціалом віри, адже віра сама по собі, без любові як без джерела внутрішньої дії і дії у світі, є мертвою (Якова, 2:14–26). Тому маємо ще одну іпостась феномену любові, про яку також зазначав Е. Фромм: любов як рух, як активність, як дія (Фромм, 2010, с. 58).

Особливе розуміння любові як екзистенціалу простежується в поезіях, у яких ідея любові корелює з ідеєю захисту рідної землі. Наприклад, в одному з віршів К. Михаліцина говорить, що «*вирви в землі — наче знаки родимі, // і ти їх наносиш на внутрішню карту, // яку не досвідчить жоден на світі ворог. // тому кожен клапоть тутешнього ґрунту //дається йому так дорого — // ми в нього вросли, // ми до нього ночами говоримо. // тулимо тіло своє, автомати свої і голови*» (Поміж сирен, 2023, с. 42). У цих рядках спостерігаємо порівняння «вирв у землі» із родимими знаками: така образосимволіка роду свідчить, з одного боку, про прив'язаність до рідного краю, про готовність його захищати, про українську ідентичність та почуття належності до українського простору як до кровного, рідного, «свого», а з іншого — свідчить про біль, адже образ «вирви», на нашу думку, ідентичний образу «рани», що належить до образосфери травми і страждання.

Так само в іншому вірші К. Михаліцино маємо рядки: «*суцільна лінія фронту, // країна сирен. // і тільки пунктиром: не спиш? // ти в безпеці? // як діти? // ідуть в укриття. // грім більше не грім. // зламалося небо. // ми вірим, що вміємо їх захистити. що нитка життя // таки не порветься в руках безіменної парки. Що арта спрацює. І наша*» (Поміж сирен, 2023, с. 50). У цих рядках екзистенціал любові так само є співвіднесеним з ідеєю захисту — батьківського, як збройного, і материнського, як виховування (від слова «ховати») і присутності.

Зокрема, недарма у рядках йдеться про мотив захисту дітей як найвразливішої і найдорожчої ланки нації, адже образи дітей традиційно в українській культурі пов'язуються з образами майбутнього України, яке російський ворог намагається знищити: «*ми виро-*

стем добрими — бо вже не раз обіцяли. // ми будемо вічними — кажемо, перш ніж заснем, // собакам і дітям, що туляться, // дивляться в очі // усе ще наївно, // і так, ніби білий їх світ // усе ще нормальний, // не з'їхав з катушок.. // країна сирен і героїв» (Поміж сирен, 2023, с. 50). Подібний до цих рядків настрій так само можемо простежити у вірші М. Савки: «*Що зламало наш час? // Він якось дивно іде // Між розтяжками*» (Поміж сирен, 2023, с. 71).

Прикметно, що і згадані рядки К. Михаліцино, і наведені рядки М. Савки асоціативно перегукуються із образом часу у творі «Гамлет» В. Шекспіра (переклад Ю. Андруховича): «*Цей час — як вивих. Та чи хтось закликав, // Мене, щоб я назад його вправляв*» (Шекспір, 2008, с. 58).

В інших рядках поезії М. Савки можна спостерегти реалізацію мотиву любові насамперед як мотиву турботи: «*Вона йому каже: видихни, ти зі мною. // І він зауважує, яка ж вона стала тендітна. // І потроху стуляється отвір, пробитий війною, І вже не випурхне з нього душа перелітна*» (Поміж сирен, 2023, с. 67). У подальших рядках цей мотив любові-турботи, сторге, трансформується у мотив любові як смирення і лагідності — жертвовної любові-агапе, яка проявляється часом в буденному бутті дуже невидимо, але є надзвичайно постійною, як вірність: «*Вранці так тихо. Навіть не чути сирени. // Він одягається похапцем посеред хати. // А вона до зап'ястя прив'язує нитку смирення // І починає свою щоденну роботу — чекати*» (Поміж сирен, 2023, с. 67). Зокрема, у цих рядках можемо простежити реалізацію одразу чи не всіх різновидів любові, виокремлених в античній культурі: ерос, філію, сторге, агапе, адже героями твору є подружжя, де кожен виконує свої призначення, роботу, роль і місію, але водночас кожен цілковито присвячує себе іншому. Зокрема, чоловіче почуття обов'язку в цих рядках корелює з почуттям любові і прив'язаності до дружини так, що розлука не сприймається як перешкода, а є тією межею, яка зближує.

Дещо інший сюжетний елемент про взаємини між подружжям маємо у вірші І. Шувалової: «*батько моєї дитини // стоїть у черзі // аби записатися добровольцем // в тероборону // зазвичай ми рідко дзвонимося // але тут... але тут*» (Поміж сирен, 2023, с. 78). У ціннісному і тематичному вимірі цього вірша екзистенціал любові постає об'єднувальною силою, здатною примирити й об'єднати родину перед лицем війни як катастрофи.

Зокрема, якщо у вірші М. Савки почуття любові проживається кожним із подружжя іманентно і дещо самотньо, відсторонено — герої ніби замкнені кожен на своїй соціальній

та родинній ролі, то у вірші І. Шувалової почуття любові набуває трансцендентної та метаграницької специфіки як здатності долати власні слабкості і недоліки. Зокрема, у цьому вірші бачимо, як любов ліричної героїні, «сильної» жінки, що самостійно виховує дитину, до свого «слабкого» чоловіка, нездатного розв'язувати побутові проблеми, виростає (в значенні — посилюється) із безумовної віри, що здатна трансформувати «крихку маскуліність» героя або змінити оптику сприйняття його особистості самою героїнею: *«як ти, // вічно замучений своєю виразкою // неспроможний зварити суп // забити цвях винести сміття // вчасно полити квіти // переконати kota не дерти диван, // як ти триматимеш зброю // як ти стрілятимеш у // кривавих хлопчиків із пермі // кривавих хлопчиків з-під іркутська // хлопчиків навчених убивати // я знаю // ти стрілятимеш влучно»* (Поміж сирен, 2023, с. 78). Екзистенціал любові в цьому вірші постає насамперед як віра в того, кого все ще любиш і красою чийого вибору захоплюєшся. Зокрема, віра ліричної героїні, як людини буденного способу буття, у свого чоловіка, як людини межового і метаграницького способу буття, дуже нагадує в цьому випадку віру Санчо в Дон Кіхота, про яку М. де Унамуно говорить: «ми не можемо не захоплюватися його вірою, бо віра в те, чого він не бачив, підносить його до безсмертя» (Унамуно, 2019, с. 75). Так само філософ зазначає, що «віра має здатність прилипати» (Унамуно, 2019, с. 78), і можна припустити, що чоловік ліричної героїні віра І. Шувалової першим повірив у себе, і його віра передалася героїні. Зокрема, М. де Унамуно проводить паралелі між екзистенціалом віри та екзистенціалом любові, говорячи, що коли віра здатна «прилипати», то «те саме відбувається з любов'ю, коли вона справжня і жива» (Унамуно, 2019, с. 78), що ми також можемо спостерегти в ідейній і сюжетно-тематичній площині цього твору.

Зокрема, про роль екзистенціалу віри в онтології війни в одному зі своїх творів висловився П. Коробчук: *«Пекло хоче зробити так, щоб ми ненавиділи віру // Можливо, тому я у пекло і не вірю»* (Поміж сирен, 2023, с. 56), де метафорою пекла автор маркує образ російського ворога — не просто як агресора і того, хто вбиває, а насамперед того, хто маніпулює, змушує відвертатися від своєї суті, повірити у власну неміч і зненавидіти себе за факт власного існування. З цього приводу О. Геращенко (Шамбур) зазначила, що росія «змушує помирати і забороняє жити. Це не просто контроль. Це онтологія смерті. Держава, де бути живим — вже виклик системі» (Геращенко (Шамбур), 2025). Тому

можна припустити, що екзистенціал віри у рядках П. Коробчука набуває волюнтаристських ознак як ознак опору, і однією з форм цього опору є насамперед любов до «своїх» та до своєї української ідентичності.

Так само у передмові до збірки О. Сливинський зазначає, що написані під час війни вірші є маніфестами волі — по суті, як волі до життя в екзистенційному національному значенні, про яке говорив Д. Донцов у своєму «Націоналізмі», як волі залишитися присутнім в гайдегерівському розумінні: *«Те, що мало б відбирати мову, її дає. Точніше, не дає, а уможливлює, відкриваючи ілюзи іншої, ніж зазвичай, — відчайдушної, пекучої, чесної, лютої мови»* (Сливинський, 2023, с. 7).

Отже, екзистенційна зумовленість теми любові у творах збірки «Поміж сирен» спровокована насамперед війною як ситуацією національної катастрофи і граничного буття, яка змушує осмислювати та переосмислювати власні та національні цінності і триматися за те, що є важливим.

У проаналізованих віршах таких авторів, як К. Калитко, Г. Крук, С. Жадан, К. Михаліцина, П. Коробчук, М. Савка, І. Шувалова, екзистенціал любові оприявнюється насамперед у таких типах любові, виокремлених культурою античності і трансформованих християнством, як ерос (чуттєва і романтична), філія (дружня, любов до праці), сторге (турботлива), агапе (жертвна, любов як обов'язок).

У проаналізованих віршах ці типи любові конкретизуються через поетику окреслених авторами образів-ситуацій і проявляються у таких зразках, як любов — мужність, любов — співчуття, любов — свідчення, любов — віра, любов — прив'язаність, любов — смирення, любов — опіка, любов — присутність, любов — примирення між «своїми», любов — лють і ненависть до ворога, яка трансформується у любов як прагнення захистити найдорожче: дітей, родину, свою українську ідентичність, Україну, при чому захисниками у проаналізованих творах постають як чоловіки, так і жінки: йдеться насамперед не лише про безпосередній захист від ворога зі зброєю в руках (у проаналізованих творах ця роль пов'язана насамперед з чоловічими образами), але також про емоційний та екзистенційний захист, який часто недостатньо мірою артикулюється і тому залишається невидимим через свій буденний і звичний характер (ця роль у проаналізованих віршах висвітлена переважно як жіноча і втілена у жіночих образах). Такий емоційний захист проявляється насамперед у щоденній турботі, вірі, вірності і присутності.

1. Геращенко (Шамбур) О. Назвати зло по імені. *New Voice*. 28.04.2025. URL: <https://nv.ua/ukr/opinion/chomu-rosiya-vede-viynu-proti-ukrajini-50509861.html>
2. Девдюк І. Екзистенціал «любов» у романах «Недуга» Є. Плужника й «Закохані жінки» Д.-Г. Лоуренса. *Закарпатські філологічні студії*. 2019. Вип. 10. Т. 2. С. 157–162.
3. Дядюк К. Феномен любові як екзистенціал людського буття. *The IV International Scientific and Practical Conference "Innovative Research and Perspectives of the Development of Science and Technology"*. January, 29–31, 2024, Stocholm, Sweden. 392 p. PP. 266–269.
4. Єрмоленко В. Ерос і Психея. Кохання і культура в Європі. Львів : Видавництво Старого Лева, 2024. 496 с.
5. К'єркегор С. Страх і трепет. Діалектична лірика / пер. М. Худа. Львів : Апріорі, 2025. 184 с.
6. Козловський І. Людина на перехресті: роздуми про екзистенційний інтелект. Київ : Колесо життя, 2024. 120 с.
7. Кретов П. Антропологічний вимір концепту символу: екзистенціал любові. *Вісник Черкаського університету. Серія: Філософія*. 2011. Вип. 210. С. 76–82.
8. Кретова О., Богданова І. Дискурс травми і трансформації пам'яті в романі Дж.- С. Фоєра «Страшенно голосно і неймовірно близько». *Літературний процес: методологія, імена, тенденції*. 2024. № 23. С. 50–58.
9. Ліщиніна А. Екзистенційний дискурс у воєнному нафкшніні: поетика пам'яті та любові у збірці «Ти не одна. Кохані Героїв України. Історії війни і любові». *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, 2025. С. 88–89.*
10. Овсяницька Г. Образи любові в поезіях військових (на матеріалі творів Я. Чорногуз й А. Дроня). *Українська література в просторі культури і цивілізації: збірник наукових праць студентів, аспірантів і молодих вчених / відповід. ред. Н. Горбач; ред.-упоряд. В. Ніколаєнко. Запоріжжя : Запорізький національний університет, 2025. С. 114–118.*
11. Павленко Н. Любов у граничному бутті людини: від трагічних колізій закоханості до надії і віри. *Knowledge, Education, Law, Management*. 2024. № 4(64). С. 51–60.
12. Поміж сирен. Нові вірші війни / пер. О. Сливинського. Харків : Віват, 2023. 496 с.
13. Рева Т. Етика В. Шинкарука: аксіологічний аналіз. *Вісник Львівського університету. Серія: філософсько-політологічні студії*. 2017. Вип. 13. С. 110–114.
14. Туренко В. Концептуалізація ідеї любові в античній філософській культурі: дис. ... д. філос. н.: 09.00.04. Київ. 2022. 500 с.
15. Сливинський О. Поезія, що (не) може перекинути сирени. Поміж сирен. Нові вірші війни / пер. О. Сливинського. Харків : Віват, 2023. 496 с.
16. Унамуно М., де. Життя Дон Кіхота і Санчо / пер. з ісп. В. Шовкун. Ред. О. Пронкевич і О. Фешовець. 2-ге вид. Львів : Астролябія, 2019. 480 с.
17. Франкл В. Людина в пошуках справжнього сенсу. Психолог у концтаборі. Харків : Клуб сімейного дозвілля, 2023. 160 с.
18. Фромм Е. Мати чи бути? Київ : Український письменник, 2010. 222 с.
19. Фромм Е. Мистецтво любові / пер. з англ. В. Кучменко. Харків : Клуб сімейного дозвілля, 2017. 192 с.
20. Хамітов Н., Гармаш Л., Крилова С. Історія філософії: проблема людини та її меж. Вступ до філософської антропології як метаантропології : навчальний посібник зі словником. 4-е видання перероблене та доповнене. Київ : КНТ, 2016. 396 с.
21. Чорноморець Ю., Левченко Т. Вчення Володимира Шинкарука про віру, надію, любов. *Релігійно-інформаційна служба України*. 2010. URL: https://risu.ua/yuriy-chornomorec-tetyana-levchenko-vchennya-volodimira-shinkaruka-pro-viru-nadiyu-lyubov_n40755
22. Шекспір В. Гамлет, принц данський / пер. Ю. Андрухович. Київ : А-Ба-Ба-Га-Ла-Ма-Га, 2008. 240 с.

REFERENCES

1. Herashchenko (Shambur), O. (2025, April 28). *Nazvaty zlo po imeni* [To Call the Evil Its Name]. *New Voice* [in Ukrainian]. <https://nv.ua/ukr/opinion/chomu-rosiya-vede-viynu-proti-ukrajini-50509861.html>

2. Devdiuk, I. (2019). Ekzystentsial «liubov» u romanakh «Neduha» Ye. Pluzhnyka i «Zakokhani zhinky» D.-H. Lourensa [The Existential “Love” in the novels by Ye. Pluzhnyk “Illness” and D.-H. Lawrence “Women in Love”]. *Zakarpatski filolohichni studii*, 10(2), 157–162 [in Ukrainian].
3. Diadiuk, K. (2024, January, 29–31). Fenomen liubovi yak ekzystentsial liudskoho buttia [Phenomenon of Love as an Existential of Human Being]. In *The IVth International Scientific and Practical Conference “Innovative Research and Perspectives of the Development of Science and Technology”*, Stocholm, 266–269 [in Ukrainian].
4. Yermolenko, V. (2024). *Eros i Psykheia. Kokhannia i kultura v Yevropi* [Eros and Psyche. Love and Culture in Europe]. Lviv: Vydavnytstvo Staroho Leva [in Ukrainian].
5. Kierkehor, S. (2025). *Strakh i trepet. Dialektychna liryka* [Fear and Trembling. Dialectical Lyrics]. (M. Khuda, Trans.). Lviv: Apriori [in Ukrainian].
6. Kozlovskiy, I. (2024). *Liudyna na perekhrestii: rozдумы pro ekzystentsiyni intelekt* [A Human on the Crossroad: Thinking about Existential Intelligence]. Kyiv: Koleso zhyttia [in Ukrainian].
7. Kretov, P. (2011). Antropolohichni vymiry kontseptu symbolu: ekzystentsial liubovi [Anthropological Dimension of the Concept of Symbol: Existential of Love]. *Visnyk Cherkaskoho universytetu. Serii: Filosofiia*, 210, 76–82 [in Ukrainian].
8. Kretova, O., & Bohdanova, I. (2024). Dyskurs travmy i transformatsii pamiaty v romani J. S. Foiera “Strashenno holosno i neimovirno blizko”. [Discourse of Trauma and Transformations of Memory in the Novel by J.-S. Foer “Extremely Loud and Incredibly Close”]. *Literary Process: Methodology. Names. Trends*, 23, 50–58 [in Ukrainian].
9. Lishchynina, A. (2025). Ekzystentsiyni dyskurs u voiennomu nonfikshyni: poetyka pamiaty ta liubovi u zbirtsi “Ty ne odna. Kokhani Heroiv Ukrainy. Istorii viiny i liubovi”. [Existential Discourse in the Non-Fiction of War: Poetics of Memory and Love in the Collection “You Are Not Alone. Ukrainian Heroes’ Beloveds. Histories of War and Love”]. In N. Horbach, & V. Nikolaienko (Eds. *Ukrainska literatura v prostori kultury i tsyvilizatsii: zbirnyk naukovykh prats studentiv, aspirantiv i molodykh vchenykh*, Zaporizhzhia: Zaporizkyi natsionalnyi universytet, 88–89 [in Ukrainian].
10. Ovsianytska, H. (2025). Obrazy liubovi v poeziakh viiskovykh (na materialy tvoriv Ya. Chornohuz i A. Dronia) [Images of Love in Poetries of Combats (on the Materials of Works by Ya. Chornohuz and A. Dron)]. In N. Horbach, & V. Nikolaienko (Eds.) *Ukrainska literatura v prostori kultury i tsyvilizatsii: zbirnyk naukovykh prats studentiv, aspirantiv i molodykh vchenykh*. Zaporizhzhia: Zaporizhzhia National University, 114–118 [in Ukrainian].
11. Pavlenko, N. (2024). Liubov u hranychnomu butti liudyny: vid trahichnykh kolizii zakokhanosti do nadii i viry [Love in the Human Border Being: from Tragical Collision of the Falling in Love up to the Hope and Faith]. *Knowledge, Education, Law, Management*, 4(64), 51–60 [in Ukrainian].
12. *Pomizh syren. Novi virshi viiny* (2023). [Among Sirens. New Poetries of War]. Kharkiv: Vivat [in Ukrainian].
13. Reva, T. (2017). Etyka V. Shynkaruka: aksiolohichni analiz [Ethics by V. Shynkaruk: The Axiological Analysis]. *Visnyk Lvivskoho universytetu. Serii: filosofsko-politolohichni studii*, 13, 110–114 [in Ukrainian].
14. Turenko, V. (2022). Kontseptualizatsiia idei liubovi v antychnii filosofskii kulturi [Conceptualization of the Idea of Love in the Ancient Philosophy Culture]. (Doctoral dissertation). Kyiv [in Ukrainian]. https://chtyvo.org.ua/authors/Turenko_Vitalii/Kontseptualizatsiia_idei_liubovi_v_antychnii_filosofskii_kulturi/
15. Slyvynskiy, O. (2023). Poeziia, shcho (ne) mozhe perekrychaty syreny [A Poetry That Can(Not) Outvoice the Sirens]. In *Pomizh syren. Novi virshi viiny*. Kharkiv: Vivat, 5–10 [in Ukrainian].
16. Unamuno, M., & de, V. Shovkun (Trans.), O. Pronkevych & O. Feshovets (Eds.). (2019). *Zhyttia Don Kikhota i Sancho* [The Life of Don Quixote and Sancho]. Lviv: Astroliabiiia [in Ukrainian].
17. Frankl, V. (2023). *Liudyna v poshukakh spravzhnioho sensu. Psykholoh u kontstabori* [A Human Is Seeking the True Sense. The Psychologist in Labor Camp]. Kharkiv: Klub Simeinoho Dozvillia [in Ukrainian].
18. Fromm, E. (2010). *Maty chy buty? [To Have or to Be?]*. Kyiv: Ukrainskyi pysmennyk [in Ukrainian].
19. Fromm, E. (2017). *Mystetstvo liubovi* [Art of Love]. (V. Kuchmenko, Trans.). Kharkiv: Klub Simeinoho Dozvillia [in Ukrainian].
20. Khamitov, N., Harmash, L., & Krylova, S. (2016). *Istoriia filosofii: problema liudyny ta yii mezh. Vstup do filosofskoi antropolohii yak metaantropolohii. Navchalnyi posibnyk zi slovnykom* [History of Philosophy: The Problem of Human and Their Edges. The Introduction to the Philosophical Anthropology as a Metaanthropology. The Educational Manual with Dictionary]. Kyiv: KNT [in Ukrainian].

21. Chornomorets, Yu. & Levchenko T. (2010). *Vchennia Volodymyra Shynkaruka pro viru, nadiiu, liubov* [Learning by Volodymyr Shynkaruk on Faith, Hope, and Love]. Relihiino-informatsiina sluzhba Ukrainy [in Ukrainian].
https://risu.ua/yuriy-chornomorec-tetyana-levchenko-vchennya-volodimira-shynkaruka-pro-viru-nadiyu-lyubov_n40755
22. Shekspir, V. (2008). *Hamlet, prynts danskyi* [Hamlet, Prince of Denmark]. (Yu. Andrukhovych, Trans.). Kyiv: A-Ba-Ba-Ha-La-Ma-Ha [in Ukrainian].

Hanna Ovsianytska,

Zaporizhzhia National University (Zaporizhzhia, Ukraine)

<https://orcid.org/0000-0003-1057-1539>

e-mail: bloodbloodwave@gmail.com

EXISTENTIAL DEPENDENCY OF LOVE THEME IN THE POETRIES OF WAR (ON THE MATERIALS OF THE ANTHOLOGY "AMONG THE SIRENS")*

The war that was started by Russia against Ukraine reveals the existential features of itself. It is directed against the idea of the Ukrainian State and the right of the Ukrainian people to determine their existence. The topic of war is the most stressed and actualized in the Ukrainian poetry of the last decade, especially after 24th February 2022. The theme of love is as important as the theme of war because the phenomenon of love forms the foundation of human worldview, realizing of self and perception of Other. This phenomenon is not only able to grant the meaning to the human existence, but it also able to shape the goal for human existence, in order to this goal goes beyond the elemental life in order to be embodied in the dimension of eternity.

The actuality of research was provoked by the need to consider the meaning of existential dependency of the theme of love in the Ukrainian poetries that are written after the full-scale Russian invasion into Ukraine. The larger part of these works was included to the important anthology of poetries "Among the Sirens". The authors of its book are 59 Ukrainian poets. They outlined the testimonies about meaning of love as a phenomenon that is able to give the importance to the human being in the time when the idea of being itself becomes fragile.

The subject of research was the phenomenal image of love that is revealed in the poetries by K. Kalytko, H. Kruk, S. Zhadan, K. Mykhalittsyna, P. Korobchuk, M. Savka, and I. Shuvalova.

The problem of research was outlined by the necessity to analyze and explain the key axiological features of images of the love phenomenon, and its meaning in the poetry of war because the border situation of war is able to demoralize and provoke the ethical edges to be blurred. Also it is able to set the ideas of human negation instead of ideas of humanity. In the times of these axiological perturbations, the poetry becomes the medium that broadcast the moods of society or the core of national ideology, but it also keeps the true human values by its mission of testimony about humanity in trouble times.

The methods that were applied in the research are typological, hermeneutical, comparative, intertextual, and gender perspective.

According to the results, it was established that the theme of love in the anthology "Among the Sirens" is provoked by war as a borderline situation. It was determined that in the analyzed poetries the phenomenon of love reveals via the different types of love that were singled out by the Ancient culture and transformed by the Christianity. These types of love are eros (erotic and romantic), philia (friendship and love to the work), storge (care), agape (charity, love as an obligation) that were singled out.

These types of love were revealed by the authors via the poetics and motives of every single situation that were elucidated. These types absorbed the features of the love as a maturity, the love a sympathy, the love as a testimony, the love as a faith, the love as affection, the love as a humility, the love as a care, the love as a presence, the love as a reconciliation between "self", the love as a rage and the loathing to the enemy that was transformed to the love as a longing to save the most important (children, family, one's own Ukrainian identity, Ukraine itself). The analysed works evidenced that images of men and women are depicted as defenders in the same way. There it meant that the saving is not only the weaponized defense from enemy, but also there it was told about emotional and existential defense that is articulated often

* This publication has been produced within the framework of the project No 101177099 EUROGIUREO "Gender Inclusion in Ukraine's Recovery Programs: European Experience in Achieving Equal Opportunities", implemented with the support of the European Union's Erasmus+ Programme under the Jean Monnet Module.

The publication reflects the views only of the authors, and the Erasmus+ Programme of the European Union cannot be held responsible for any use which may be made of the information contained therein".

insufficiently and that is why it remains invisible because of the daily and trivial character of it. This emotional defense reveals via the daily care, faith, affection, and presence.

The existential dependence of the theme of love in the poetries of the anthology "Among the Sirens" was analysed firstly. According to the research, it was determined that the typological and axiological specifics of theme of love are connected to the humanistic tradition that derives from the Ancient times and they are also revealed in the text of the Bible on the different levels.

The perspectives of the further exploration could be perceived in the analyzing of the different aspects of the another authors' works that are collected in the anthology "Among the Sirens". The perspectives of the further research also could be discovered in the examination of the phenomenon of love correlation with the others phenomena such as faith, hope, fear, anxiousness, pain, and loneliness.

Keywords: *existential, history, liminality, memory, trauma.*

Стаття надійшла до редакції 22.08.2025

Прийнято до друку 07.10.2025

Rafał Paliński,
Uniwersytet Gdański (Gdańsk, Polska)

<https://orcid.org/0009-0001-9073-3384>
e-mail: rafal.palinski@phdstud.ug.edu.pl

WAMPIRYCZNA KOBIECOŚĆ W LITERATURZE POLSKIEGO MODERNIZMU I DWUDZIESTOLECIA MIĘDZYWOJENNEGO

У статті досліджено мотив жіночого вампіризму в літературі польського модернізму та міжвоєнного періоду, зосереджуючись на творах Стефана Грабінського й Владислава Реймонта. Героїні з вампірськими рисами — це не класичні кровососучі монстри, а радше фатальні жінки, наділені надприродними рисами та здібностями, чия сексуальність і відчуженість становлять загрозу для чоловіків. Вони вирізняються своєю красою, демонічною аурою та пов'язаністю із просторами, позначеними смертю, екзотикою чи фантастичністю.

Жінки-вампири не вбивають безпосередньо, а висмоктують життєву силу, викликають хвороби, психологічно мучать або спокушають чоловіків, схиляючи їх до порушення морального порядку. Типова структура сюжету передбачає, що головний герой вплутується у стосунки з фатальною жінкою і таким чином змушений вибрати між порядком і мораллю (втіленими в нареченій) та хаосом і чуттєвістю. Незалежно від того, перемагає чоловік чи піддається злу, наслідки часто трагічні й перемога оплачується власною смертю або смертю коханої людини.

У творах Грабінського Сара Брага висмоктує життя зі своїх коханців під час статевого акту, Мафра заражає їх проказою, а Кама Броніч використовує чаклунство та окультизм. У творі Реймонта «Вампір» антагоністка Дейзі спокушає головного героя Зенона та втягує його у спіритуалістичні, сатанинські практики.

У статті доведено, що всі ці персонажі втілюють модель модерністської фатальної жінки, яка уособлює характерний для епохи страх перед жіночністю, сексуальністю та емансипацією. Література цього періоду підкреслює патріархальне переконання у тому, що жіноча незалежність і панування мають бути покарані або нейтралізовані.

Ключові слова: жіночий вампіризм, жіночість, модерністська література, Стефан Грабінський, Владислав Реймонт.

Wprowadzenie

Tematyka wampiryzmu, szeroko eksplorowana w dziewiętnastowiecznej literaturze zachodnioeuropejskiej, nie cieszyła się w Polsce większą popularnością (poza wyjątkami jak np. *Pieśń wampiryczna* w *Dziadach* cz. III Adama Mickiewicza, czy powieść *Poganka* Narcyzy Żmichowskiej), aż do początków XX wieku, kiedy to przyjęli ją twórcy modernistyczni. Na gruncie polskim tematykę wampiryczną w tym okresie podjęli przede wszystkim Stefan Grabiński oraz Władysław Stanisław Reymont. Zaznaczyć trzeba, że w przypadku obu pisarzy, motyw ten uległ przekształceniom i pomimo silnego osadzenia w częściowo gotyckiej oraz młodopolskiej stylistyce, wampiryczne postaci wykreowane przez obu autorów stanowią raczej zgodną z ówczesnymi trendami reinterpretację motywu niż powielanie jego gotyckiego wzorca.

Celowo używam w tym miejscu pojęcia „postaci wampiryczne” zamiast „wampiry”, gdyż w większości przykładów, które zamierzam omówić,

postaci te nie są typowymi wampirami, ale mają bliskie im cechy, determinujące ich osobowość. Znamienne jest, że wampiryczność wiązana jest wówczas przede wszystkim z kobiecością¹. Taki obraz wynikał w dużej mierze z modernistycznej konwencji i sposobu postrzegania kobiecości jako grzesznej i perwersyjnej. Przekonanie to utrwalali antropolodzy i pisarze z przełomu XIX i XX wieku, tacy jak: Richard von Kraft-Ebing, Cesare Lambroso, Paul Möbius (Mazurkiewicz, 2010, s. 51), a także Otto Weininger oraz nieco wcześniejszy Arthur Schopenhauer. W myśl tego wyobrażenia kobieta reprezentowała zło, chaos i zmysłowość, zaś np. dla Grabińskiego seksualność wiązała się ze skojarzeniem śmierci (Barski, 2019, s. 206).

¹ O ile w ówczesnej literaturze zachodniej można mówić o większym zróżnicowaniu pod względem płci wampirycznych postaci, o tyle u Grabińskiego męski krwiopijca pojawia się jedynie w opowiadaniu *Wampir* z 1909 roku, pochodzącym z wczesnego okresu twórczości pisarza.

Twórczość Stefana Grabińskiego, pomimo że chronologicznie przypadła w większości na okres dwudziestolecia międzywojennego, wywodzi się z silnej inspiracji Młodą Polską oraz wcześniejszą literaturą — powieścią gotycką i czarnym romantyzmem Edgara Allana Poea. Wampiryczne kobiety pojawiają się u Grabińskiego w co najmniej kilku utworach, wymienić można tu chociażby opowiadania *Czarna Wółka*, *W domu Sary* (1922), a także powieść *Salamandra* (1924)², u Reymonta będzie to powieść *Wampir* (1911).

Demoniczny wygląd

Pierwszą, objawiającą się w tekstach cechą dystynktywną dla postaci tego typu jest ich wygląd. Wampiryczne bohaterki tych utworów należą do typu *femme fatale*, kobiet pięknych, zmysłowych i ponętnych, a jednocześnie śmiertelnie niebezpiecznych dla znajdujących się w ich otoczeniu mężczyzn. Dla męskiego protagonisty relacja z nimi jest wyniszczająca — często porzuca on swoje dotychczasowe, poukładane życie, ulegając wpływom demonicznej kobiety, która próbuje go sobie podporządkować, co często prowadzi do zguby.

Krótki, choć uwzględniający najważniejsze cechy opis antagonistki, prezentuje Reymont, pisząc o Daisy: „cała w czerni, jak zwykle, włosy miała miedziane, twarz dziwnie bladą, krwawe usta i szafirowe, okrutne oczy” (Reymont, 1975, s. 156). Choć w kolejnych utworach różnią się szczegóły (choćby co do koloru włosów czy oczu), to jednak modernistyczne *femme fatale* niemal zawsze realizują ten sam schemat — ich wygląd zdecydowanie wyróżnia się na tle otoczenia (w tym innych kobiet) i jest tym, co w pierwszej kolejności przyciąga mężczyzn. Opisy wyglądu rozwija szczególnie Grabiński; w opowiadaniu *W domu Sary*, tytułowa bohaterka zostaje przedstawiona w następujący sposób:

Nazwać ją piękną znaczyło uchwycić jej powierzchowność z zasadniczo fałszywego punktu patrzenia. Była raczej szatańsko ponętna. Te rysy nieregularne, mięsiste, szerokie wargi i nos silnie rozwinięty nie dawały wrażenia piękna — a jednak twarz o oślepiająco białej, matowej cerze, tym mocniej kontrastująca z płomiennym spojrzeniem czarnych oczu, przykuwała z nieopisaną siłą. [...] Nad przezręczystym cudnie sklepionym czułem rozchyłały się łagodnymi falami metalicznie lśniącej, krucze włosy spięte u szczytu głowy srebrnym naczółkiem. Ciemnozielona, lekko wycięta suknia z adamaszku spływała gładko wzdłuż wyniosłej postaci, uwydatniając linię torsu i gibkich, dziewiczo zwartych bioder (Grabiński, 2018, s. 445).

² Utworów wykorzystujących podobny motyw jest w twórczości Grabińskiego więcej, ja jednakże ograniczyłem się do trzech szczególnie reprezentatywnych.

Opis ten, obfitujący w detale i ujęty w estetyczną formę językową (cecha charakterystyczna języka Grabińskiego), przedstawia Sarę Bragę jako kobietę „szatańsko ponętną”; jej blada, wręcz biała cera kontrastuje z ciemnymi włosami, a ubiór podkreśla kobiecą sylwetkę. Jak się okazuje w toku fabuły, Sara liczy sobie około osiemdziesięciu lat, jednak dzięki wysysaniu energii życiowej z kolejnych kochanków, cały czas utrzymuje wygląd trzydziestolatki. Podobnym wiekiem i cechami wyglądu odznacza się również Mafra, antagonistka *Czarnej Wółki*, którą narrator utworu opisuje tak:

Wtem na progu ostatniego po lewej stronie ujrzałem młodą, trzydziestoletnią może kobietę. Smukła i gibka jak jodła, ubrana była w śnieżnobiałą, powłóczystą szatę, ściągniętą w pasie wielokrotnie przeplatany sznurem. Przepiękną, klasyczną głowę okrywał czarny, fantastyczny zawój w kształcie arabskiego turbanu. Twarz nieznajomej, urodziwa nad wyraz, uderzała swą przeraźliwą bladością. Spod brwi rozchodzących się dwoma silnymi łukami od nasady orlego nosa, patrzyła para przedziwnych oczu. Jasnozielone, z otoczką złotożółtą dookoła źrenicy, opalizowały te oczy za najłżejszym ruchem blaskami berylu. Z barwą oczu dziwnie spływał się kolor włosów popielatostalowych, które w krętach wymykały się spod czarnego turbanu. Na ustach, czerwonych jak koral, wałęsał się uśmiech niedbale złotny (Grabiński, 2024, s. 103).

Mafra jawi się od samego początku jako postać naznaczona fantastycznością i niesamowitością. Jej egzotyczny wygląd, jak i otoczenie (pojawia się jako mieszkanka tajemniczej tytułowej osady, której nie ma na mapach) wyraźnie wskazują na nadnaturalne związki jej osoby — w utworze okazuje się ona być ucieleśnieniem demona zarazy, a nieziemskie, nierealne piękno jest tylko złudzeniem, prowadzącym do śmierci. „Demonicznym pięknem” naznaczona jest również ostatnia z analizowanych postaci, Kama Bronicz, antagonistka *Salamandry*:

Z ram zwierciadła wychylała się ku nam postać demonicznie pięknej, rudowłosej kobiety w czarnej dzietowej sukni i pomarańczowym szalu na głowie. Patrzyła wyzywająco, nakładając perłowo-szarą rękawiczkę... [...] I piękną była w istocie. Z obcisłej, szafranowożółtej tuniki w czarne tulipany wykwiatała jej drobna, kształtna głowa w otoku włosów koloru miedzi, niby płomienna orchidea. Twarz owalną, bladą z siatką lazurów płytek na skroniach przepalał żar oczu o barwie szafiru... (Grabiński, 2024, s. 220; 241).

Sposób jej wprowadzenia wydaje się najbardziej fantastyczny, bowiem bohater nie spotyka jej osobiście, ale widzi jej twarz w zwierciadle, pomimo że nie jest obecna w tym samym pomieszczeniu,

ani nawet budynku. Podobnie zresztą objawia się reymontowska Daisy, która przychodzi do bohaterów w formie astralnej podczas seansu spirytystycznego, mimo że jej ciało znajduje się w sąsiednim pokoju:

Jeszcze nie ochłonęli z wrażenia, jeszcze dusze niby krze płomieniste chwiały się sennie w rytm konających dźwięków, gdy drzwi do przedpokoju otwały się na rozcież, struga światła runęła słupem i w progu ukazała się wysoka, jasna postać... Porwali się z miejsc, ale nim ktokolwiek zdołał krzyknąć, postać owa poruszyła się i szła wolno świetlistym pasem; szła sztywno i ciężko, z wyciągniętymi rękami, przystając co мгновение i kołysząc się całą postacią... Drzwi się zamknęły bez szmeru i noc znowu ogarnęła wszystko.

— *Kto jesteś?* — *zatrzepotało zdławione pytanie.*

— *Daisy...* — *wionął szept zgoła niematerialny* (Reymont, 1975, s. 7).

Wszystkie przedstawione bohaterki łączy aura nierealności, objawiająca się przede wszystkim w sferze wyglądu, poprzez nieziemską urodę, ale także otaczającą je atmosferę, potęgującą wrażenie niesamowitości i nadnaturalności. Zestawiając ze sobą przytoczone opisy, widać wyraźnie pewną schematyczność (w przypadku trzech antagonistek Grabińskiego można dostrzec także podobne środki stylistyczne), która wynika z eksploatacji podobnego archetypicznego wzorca konstruowania tego typu literackich figur. Ta swoista sztympowość wyglądu jest jednak konieczna, żeby bohaterki mogły odegrać przypisane im role demonicznych kusicielek, prowadzących mężczyzn do zguby.

Geneza i habitat

Pisząc o czwórce wampirycznych bohaterek nie sposób nie wspomnieć o kolejnych łączących ich cechach, składających się na szerszy wzorzec fantastycznej *femme fatale*, mianowicie kwestiach dotyczących pochodzenia i miejsca zamieszkania. Proweniencję antagonistek determinuje obcość — ich pochodzenie jest wyraźnie obce względem normatywnej przestrzeni świata przedstawionego, a nawet jeżeli wydają się być miejscowe, to i tak są w pewien sposób związane z wykluczonymi i liminalnymi sferami lub naznaczone niejasnością. Również przestrzeń, którą zamieszkują naznaczona jest pewnym wyobcowaniem z ogólnej przestrzeni, co koresponduje z charakterystyką bohaterek.

Kulturową obcość najwyraźniej widać w osobach Sary Bragi i Mafry. Pierwsza z nich, jest, według podejrzeń Władka i Kazia (związanych z nią bohaterów), Żydówką (ze względu na starotestamentowe imię), choć drugi z mężczyzn tłumaczy przyjacielowi, że jest ona najprawdopodobniej protestantką o częściowo arystokratycznym pochodzeniu hiszpańsko-

germańskim (Grabiński, 2018, s. 440). Niejasność odnośnie najprawdopodobniej mieszanego pochodzenia potęguje ich podejrzenia, co do zamiarów i charakteru kobiety. W ten sposób wampiryczność Sary zyskuje kontekst w — charakterystycznym dla narracji o wampirach — schemacie relacji swój-obcy, w których przejmując ona rolę groźnego Innego.

Ten kontrast potęguje zamieszkiwana przez kobietę przestrzeń — Sara mieszka w willi Tofana, znajdującej się na głębokich przedmieściach, daleko od centrum miasta, w którym mieszkają Kazio i Władek. Obco brzmiąca nazwa willi stanowi nawiązanie do postaci Giulli Tofany — żyjącej w XVII wieku włoskiej trucicielki i mężobójczyni (Dash 2015), co już charakteryzuje w pewien sposób postać Sary (odpowiada ona za śmierć kilku mężczyzn), a także dodaje do jej rodowodu kolejny krąg kulturowy. Wnętrza willi, pomimo stylowego i eleganckiego urządzenia, przywołują skojarzenia z grobowcem — salon odcięty jest od światła dziennego, zaś sam Kazio, kochanek wampirzycy, trzymany jest w sypialni na piętrze niczym w trumnie.

Z kolei w przypadku Mafry, wyraźnie zaznaczona jest jej egzotyczność i sugestia orientального pochodzenia, objawiająca się bliskowschodnim wystrojem jej domu, położonego we wsi, znajdującej się na terenie Polski:

Ściany pokrywały ciężkie, perskie makaty obwieszone bronią saraceńską, strojne w fantastyczne bułaty, damascenki, pawęże. Pośrodku izby ustawione pod kątem ostrym stały dwie otomany zasłane kilimami. W węglach, pomiędzy ścianami dymity na srebrnych trójnogach brązowe kadzielnice, ulatniał się zapach ambr i bursztynu. [...] Miałem wrażenie, że w sposób cudowny przeniesiono mnie nagle w jedno z tych egzotycznych wnętrz, na których tle gorąca fantazja Wschodu rozsnęła opowieści z tysiąca i jednej nocy (Grabiński, 2024, s. 104).

O ile wystrój domu oraz jego mieszkanka mogły przyciągać uwagę bohatera-mężczyzny fantastyczną aurą i egzotycznością, o tyle okolica, osada nazywana Czarną Wólką, działała wręcz odpychająco — Grabiński opisuje ją jako pełną czarnych, wzbudzających odrazę budynków, rozlokowanych nad brzegiem martwego jeziora, wydzielającego nieprzyjemny zapach (Grabiński, 2024, s. 101-104). Znamienny jest również fakt, że gdy bohater chce później odnaleźć miejscowość (która okazuje się być osadą trędowatych) na mapach, dowiaduje się, że nie istnieje ona w żadnych dokumentach administracyjnych, a lokalni urzędnicy potwierdzają jej nieistnienie.

Podobnie nadnaturalny, wymykający się racjonalistycznemu poznaniu charakter ma miejsce

zamieszkania Kamy, choć zachowuje ono pozory realności. Z liściku, który przekazuje Jerzemu wynika, że mieszka w pałacyku na przedmieściach, posiadającym konkretny adres. Na tym jednak kończy się realność habitatu bohaterki, gdyż okazuje się to ten sam budynek, w którym mieszka Andrzej, przyjaciel Jerzego, niewiedzący do tej pory o istnieniu Kamy. Willa wygląda jednak inaczej niż zapamiętał to mężczyzna, w pewnym momencie kobieta wyraźnie mówi, że jest to miejsce zaczarowane (Grabiński, 2024, s. 245).

Również sama bohaterka należy najprawdopodobniej do świata bardziej fantastycznego niż realnego. O jej pochodzeniu nie wiadomo nic, choć wymienia ona przypadki pochodzących z Polski czarownic, nazywając je wyraźnie swoimi poprzedniczkami (Grabiński, 2024, s. 257). W powieści pojawia się również sugestia, co do jej demonicznego charakteru i przybrania jedynie ludzkiej postaci, co kierowałoby w stronę wniosków, że jej kobiecość jest w rzeczywistości nierealnym konstruktem, będącym całkowicie kreacją złych sił, a nie czymś realnie ludzkim.

Nieokreśloność i niejednoznaczność cechuje również Daisy z *Wampira*. Choć jej imię wskazuje miejscowe, angielskie pochodzenie (akcja powieści rozgrywa się w Londynie), to jest ona wyraźnie pozbawiona korzeni — większość bohaterów ma ze sobą związki rodzinne bądź towarzyskie; Daisy pojawia się jedynie w towarzystwie spirytystów i indyjskiego mędrca, jest wyraźnie obca i pozbawiona zakorzenienia. Nie posiada również stałego miejsca zamieszkania, zajmując jedynie apartament hotelowy. Obszarem jej działania staje się jednak cały Londyn, przedstawiony w powieści jako spowity mgłą i aurą tajemniczości oraz niepewności, po którym stale się przemieszcza, pojawiając się w różnych miejscach.

Sposób działania

Dla wszystkich wampirycznych bohaterek znamienne jest też sposób działania, oparty o kuszenie i seksualne pożądanie — na swoje ofiary wybierają mężczyzn, protagonistów poszczególnych opowieści, choć często dręczą też związane z nimi inne osoby. Nie działają jednak jak typowe wampirzyce, po których można by oczekiwać — w zgodzie z zakorzenionym w kulturze wizerunkiem — wysysania krwi. Modernistyczne i międzywojenne *femme fatale* działają w sposób bardziej wysublimowany i widoczny dopiero po pewnym czasie.

Sara Braga właśnie tak wyniszcza swojego kochanka, Kazimierza — mężczyzna przestaje wychodzić z domu, staje się apatyczny, ulega fizycznej i umysłowej degradacji, aż w końcu Sara

wysysa z niego życiowe siły. Kres bohatera wykracza poza zwyczajne rozumienie śmierci; jego ciało zmienia się w galaretowatą, fluidyczną substancję, bliższą cieczy niż strukturalnym ludzkim tkankom, posiadającą jedynie kontur ludzkiej sylwetki. Ciało mężczyzny ostatecznie ulega entropii, rozwiewa się on bez śladu. W przeciwieństwie do typowych wampirzyń, Sara żywi się ona nie krwią, lecz witalnością i energią psychiczną swojej ofiary (Mazurkiewicz, 2010, s. 50). Grabiński przekracza zatem gotycki wzorzec wampira, kierując się ku „postgotycyzmowi” (Mazurkiewicz, 2010, s. 65; 67) i niejako modernizując znany schemat, który poszerza o elementy bardziej nowoczesne.

Najbliższa typowej wampirzyńcy wydaje się być Mafra z *Czarnej Wólki*, która podczas zbliżenia gryzie protagonistę w policzek, mówiąc przy tym, że naznaczyła go swym pocałunkiem, jako „jednego z nas” (w domyśle — mieszkańców Czarnej Wólki) (Grabiński, 2024, s. 106). Gdy bohater powraca do swojego domu, po pewnym czasie okazuje się, że poza raną, którą zostawiło ugryzienie kochanki, zachorował on na trąd, co jednoznacznie oznaczało dla niego śmierć, choć niebezpośrednią i odroczoną w czasie. Mafra jawi się zatem jako nie tyle wampirzyca, co demoniczna nosicielka śmiertelnej choroby, która osiąga swój cel po dłuższym czasie.

Jeszcze bardziej wysublimowane jest działanie Daisy i Kamy — obie kobiety, znawczynie wiedzy tajemnej, wykorzystują zdolności telepatyczne i parapsychiczne do dręczenia swoich ofiar. Znamienne jest jednak to, że nie atakują one swych kochanków bezpośrednio, lecz uderzają w bliskie im osoby, które mogłyby odciągać ich od związania się z nimi i całkowitego oddania. W ten sposób Daisy nawiedza i dręczy w snach córkę Zenona, która stanowi dla niego najsilniejszą motywację do porzucenia spirytystycznych poszukiwań i znajomości z Daisy. Z kolei Kama w magiczny sposób uderza w Halszkę — narzeczoną Jerzego, której ten nie chce zostawić. Czarownica wprost mówi, że nienawidzi kobiety, po czym przy pomocy włosów i paznokci Halszki tworzy przypominającą ją lalkę, poprzez którą może zadawać rzeczywisty fizyczny ból kobiecie, którą doprowadza w ten sposób na skraj śmierci. Daisy i Kama nie sprowadzają więc śmierci na swoich kochanków, lecz stosują szantaż, wsparty nadnaturalnymi zdolnościami — dręcząc bliskie im osoby, chcą zmusić ich do uległości.

Trójkąt miłosny i konflikt płci

Zarysowany wyżej sposób działania prowadzi do częstego w analizowanych utworach schematu fabularnego, opierającego się o wewnętrzny konflikt głównego bohatera, uwikłanego w trójkąt miłosny (*Wampir* i *Salamandra*). Mężczyzna zostaje zmuszony do wyboru pomiędzy dwiema

kobietami — dotychczasową ukochaną, często narzeczoną, uosabiającą uporządkowany, pozytywny, czasem niemal dewocyjny świat oraz zmysłową kochanką, która ciągnie go w kierunku mroku i chaosu, co wiąże się z oddawaniem się zakazanym, satanistycznym kultom. Wybór jednej lub drugiej kobiety staje się w istocie wyborem pomiędzy dobrem a złem. Postaci kobiet tracą tym samym w pewien sposób swą podmiotowość, stając się uosobionym symbolem decyzji, którą i tak musi podjąć mężczyzna.

Taki schemat widać chociażby w *Wampirze* Reymonta, gdzie główny bohater, Zenon, znudzony rzeczywistością dekadent (a przy tym człowiek poszukujący duchowej ścieżki i podatny na różne wpływy), ulega wpływom wampirycznej Daisy, która nakłania go do porzucenia ukochanej Betsy, dręczy w snach jego córkę, a samego Zenona sprowadza na satanistyczny obrzęd ku czci Bafometa. Co ciekawe, siły dobra, próbujące odciągnąć Zenona od Daisy wyrażają się w więcej niż jednej postaci — poza obecną narzeczoną, Angielką, w jego życiu pojawia się także dawna miłość, Ada, i ich wspólna córka, Wandzia. Co ważne, Zenon jest zbyt słaby, żeby sprzeciwić się woli „demonów i Madonny” (Reymont, 1975, s. 156), posłusznie spełnia jej polecenia, nie reaguje także na telepatyczne dręczenie córki.

Mężczyzna trwa w wewnętrznym konflikcie, motywowanym przez otaczające go figury kobiet — narzeczoną, symbolizującą poukładane, zgodne ze społecznymi normami życie, dawną miłość, która z jednej strony stanowi emanację przeszłości, z drugiej, chce skierować go w stronę dojrzałości i odpowiedzialności oraz właśnie Daisy. Relacje Zenona z kobietami Mateusz Kucab nazwał wprost „sytuacjami wampirycznymi”, a jako ich funkcję wskazał ujawnianie się skrywanych przeżyć i emocji bohaterów (Kucab, 2018, s. 63). Relacje te (a także innych bohaterów między sobą) opierają się na dominacji i wykorzystaniu, są więc bliskie wizji psychoanalitycznej, chociaż można dostrzec w nich także echo biologicznego determinizmu i teorii Darwina, co jednak wykracza nieco poza sam problem wampiryzmu.

Podobnie odbywa się to w *Salamandrze* Grabińskiego, gdzie protagonista Jerzy funkcjonuje pomiędzy miłością do narzeczonej, Halszki, a zmysłowym pożądaniem wobec tajemniczej Kamy. Mężczyzna do pewnego momentu wydaje się być bierny i nie próbuje zajmować stanowiska — pomimo tego, że Halszka mówi mu o strachu, jaki wywołało w niej przypadkowe spotkanie z Kamą, Jerzy i tak idzie odwiedzić kobietę. Ignoruje też fakt, że Kama mówi mu wprost o nienawiści do Halszki. Pod jej wpływem bierze udział w czarnej mszy (motyw podobny do prozy Reymonta), po której

zaczyna nabierać dystansu do kochanki i dostrzega, że jest ona jednoznacznie powiązana ze złem, a do tego znęca się nad Halszką, którą doprowadza na skraj śmierci. Wszystko to wzbudza w nim odrazę względem Kamy i pozwala mu wyzwolić się od uczucia, które wcześniej nie pozwalało mu działać w zgodzie z rozumem i jasno stanąć po stronie dobra.

Konflikt ten jest (jak zresztą cała powieść) bardzo schematyczny, podporządkowany z góry określonymu wzorcowi i oczekiwaniom względem postaci, co jest zresztą charakterystyczne dla dawniejszej literatury grozy. W przeciwieństwie do Reymonta, który ujmował całą rzecz w sposób bardziej niejednoznaczny (a przy tym literacko dojrzały), Grabiński nie pozostawia wątpliwości odnośnie ostatecznego wyboru swojego bohatera.

Znacznie ciekawsze ujęcie (choć również naznaczone pewnym schematyzmem) można odnaleźć w utworze *W domu Sary*, gdzie zamiast trójkąta miłosnego można dostrzec konflikt płci, posiadający podstawy do psychoanalitycznej interpretacji. Relacje wampirycznej Sary z kolejnymi kochankami naznaczone są walką o dominację i — z racji na jej demoniczność — stanowią zaburzenie konserwatywnego ładu społecznego, w obronie którego występuje Władysław. W rozumieniu Grabińskiego mężczyzna uosabia świat racjonalny, uporządkowany i hierarchiczny, podczas gdy kobieta, która usiłuje odwrócić społeczne role związana jest ze zmysłowością, seksualnością (w przypadku Sary Bragi wręcz nieustającym pożądaniem), a ponadto złem i chaosem. Kamil Barski zauważa, że zwycięstwo świata mężczyzn jest możliwe, jeżeli superego zdominuje i powstrzyma popęd, zaś sam konflikt można interpretować symbolicznie jako walkę dobra ze złem (Barski, 2019, s. 206).

To właśnie aktywność seksualna była sposobem poprzez który kobieta wysysała siły vitalne z kochanków, podtrzymując jednocześnie swój młody wygląd. Jej sile uległ Kazimierz, jednakże jego przyjaciel, Władysław oparł się jej, odkrywając przy okazji, że jedynym ratunkiem przed jej destrukcyjnym wpływem jest właśnie wstrzemięźliwość seksualna:

Dowodów bezpośrednich na zabójczy wpływ, jaki mogło wywierać płciowe obcowanie z Sarą, wprawdzie nie miałem, lecz instynkt ostrzegał mnie przed zbytnią zażyłością. Grałem tedy rolę przyjaciela, idealnego opiekuna i doradcy, unikając starannie spółki cielesnej. [...] Po roku naszego wspólnego pożycia Sara zaczęła widocznie się starzeć. Pewnego dnia zauważyłem w jej kruczonych włosach zdradzieckie srebrne linie, a w kątach ust krzyżową sieć zmarszczek. Wyniosła postać traciła powoli dawną elastyczność, pierś przestała przeżywać

się gibką falą, Sara wędła jak kwiat zwarzony jesiennym szronem (Grabiński, 2018, s. 453; 455).

Niektórzy badacze dopatrują się w tym symbolu lęku przed kobietą i kobiecością (Mazurkiewicz, 2010, s. 51). Barski jest skłonny, w duchu psychoanalizy, szukać źródeł postaci wampirzycy w prywatnych, nieudanych relacjach Grabińskiego z kobietami, zwłaszcza z żoną, Kazimierą Gąsiorowską (Barski, 2019, s. 208). Ta interpretacja wydaje się jednak zbyt daleko idąca ze względu na to, że jest to — z obecnej perspektywy — niemożliwe do rozstrzygnięcia na ile prywatna relacja rzutowała na fabułę opowiadania, wpisującą się w ukształtowany w XIX wieku schemat opowieści grozy i korzystającą z utrwalonego w kulturze wzorca wampirycznej *femme fatale*. Bardziej przekonujące jest wyjaśnienie, że Grabiński wyrażał (jak zresztą w wielu innych utworach) typowy dla swoich czasów światopogląd, naznaczony ponadto pewnymi konwencjami i literacką tradycją.

Konsekwencje konfliktu

Zaistnienie konfliktu, będącego centralną osią fabuły prowadzi nieuchronnie do jego rozstrzygnięcia, stanowiącego najczęściej punkt kulminacyjny opowieści. Co istotne, ostateczny wybór bohatera nie zawsze jest oczywisty i zależy on w dużej mierze od jego wewnętrznej siły i determinacji. To z kolei prowadzi do dwóch możliwych rozwiązań fabularnych — negatywnego, w którym męski bohater ulega *femme fatale* oraz pozytywnego, w którym odnosi on nad nią zwycięstwo i ostatecznie się ratuje. Jego triumf bywa czasem jedynie pozorny, a przy tym niemal zawsze okupiony jest swoistą ofiarą z czyjegoś życia.

Dwóch spośród trzech analizowanych bohaterów Grabińskiego wychodzi zwycięsko ze starcia z wampiryczną kobiecością, przy czym za każdym razem ceną ich zwycięstwa jest śmierć innego mężczyzny, przyjaciela protagonisty. Najbardziej dystynktywny i charakterystyczny dla pisarstwa Grabińskiego jest przykład Władysława z *W domu Sary*. Sara Braga, odcięta od możliwości pozyskiwania świeżej życiowej energii wskutek konsekwentnej i wytrwałej wstrzemięźliwości mężczyzny, zaczyna się starzeć i tracić swą urodę, której nie jest w stanie już dłużej sztucznie podtrzymywać. Ostateczne przypiecztowanie losu kobiety odbywa się w momencie, gdy Władysław odkrywa jej powiązania z biblijną Sarą ze starotestamentowej, deuterokanonicznej Księgi Tobiasza. Fragmenty Biblii, czytane przez mężczyznę, wywołują panikę Sary, która próbuje uciec przed mężczyzną, ostatecznie jednak ginie:

Krzyk ustał nagle i zapanowała głucha, duszna cisza. [...] Na stopniach ostatnich leżała na wznak

z rozkrzyżowanymi ramionami Sara. Z twarzy jej wykrzywionej okropnym uczuciem grozy patrzyły na mnie zeszkłone w bezruchu śmierci oczy: zginęła momentalnie pod wpływem jakiegoś nieludzkiego przerażenia (Grabiński, 2018, s. 460).

Śmierć Sary, wywołująca skojarzenia z symbolicznym, boskim wyrokiem i będąca koniecznym przypiecztowaniem działań jej niedosłej ofiary, oznacza triumf Władka i zemstę za śmierć przyjaciela, a jednocześnie uchronienie kolejnych mężczyzn przed zgubnym wpływem Sary. Władysław jest w utworze reprezentantem świata racjonalnego, opartego z jednej strony na nauce, z drugiej na wierze i religijności — Barski porównuje go do Stokerowskiej postaci doktora Abrahama van Helsinga (Barski, 2019, s. 205). Jest to jak najbardziej słuszna analogia; bohater *Drakuli* opiera walkę z nadprzyrodzonym przeciwnikiem na racjonalnej podstawie naukowej. Jego odpowiednik u Grabińskiego, Władek również jest z wykształcenia lekarzem (informacje na temat Sary uzyskuje z dokumentacji medycznej, a jej podobieństwo do kochanków tłumaczy za pomocą psychologii).

Ostateczne pokonanie wampira następuje jednak dzięki Biblii — istotę ze świata duchowego można zwalczyć jedynie za pomocą przedmiotów należących do sfery *sacrum*. Szczególnie interesująca jest tajemnicza śmierć antagonistki na końcu utworu — jej unicestwienie zdaje się być wyrazem numinotycznego przerażenia, strachu jaki istota zła musi okazać przed potężniejszym od niej bytem duchowym. Działanie człowieka byłoby w takim wypadku zwieńczone nieomal boską interwencją, przypiecztowującą przywrócenie ładu.

Co jednak charakterystyczne dla literatury grozy, przywrócony porządek nie oznacza całkowitego przywrócenia *status quo* z początku utworu. Obecność monstrum musi odcisnąć swoje piętno na rzeczywistości świata przedstawionego i pozostawić go z pewną rysą. W tym przypadku jest nią śmierć Kazimierza — człowieka zbyt słabego, by obronić się przed dominacją Sary, a jednocześnie będącego niewinną ofiarą wampirzycy.

Podobnie jest w *Salamandrze*, tam jednak Kama zostaje pokonana w wyniku wspólnego odprawienia przez dwóch przyjaciół, Jerzego i Andrzeja, okultystycznego rytuału. Choć ostatecznie Kama zostaje pokonana i unicestwiona, to jednak cena, którą płaci Jerzy jest wysoka — nie tylko traci przyjaciela, który ginie podczas starcia, ale opuszcza go także narzeczona Halszka, którą przez swoje błędne decyzje i romans z Kamą naraził na śmiertelne niebezpieczeństwo.

Interesującym jest przy tym sam fakt użycia metod okultyzmu, powszechnie kojarzonego raczej z siłami zła, który dla Grabińskiego jest

raczej ambiwalentny. W *Salamandrze* czynnikiem determinującym moralną ocenę użycia tegoż jest intencja — obaj mężczyźni zamierzają jedynie przywrócić zaburzony ład oraz pozbyć się zła, które — jako nadprzyrodzone — może zostać zwalczone wyłącznie nadprzyrodzonymi metodami. Widać tu analogię do kresu Sary Bragi, choć w jej przypadku użyte zostały metody zdecydowanie bardziej chrześcijańskie. Czynnikiem kluczowym jest jednak ich nadnaturalny i duchowy charakter, a nie zgodność z religijną wykładnią.

Nieco inaczej jest w *Czarnej Wólce*, gdzie triumf protagonisty jest triumfem wyłącznie pozornym — mężczyzna, który orientuje się co do morderczych zamiarów swojej kochanki, zabija ją, wbijając jej sztylet w pierś. Ostateczne zwycięstwo należy jednak do Mafry, która zaraża bohatera śmiertelnym trądem, zyskując ostateczną władzę nad jego życiem. W przeciwieństwie do analizowanych wyżej utworów, gdzie możliwe było pokonanie zła, w *Czarnej Wólce* śmiertelna choroba stanowi groźbę ostateczną, od której nie ma ratunku, a zwycięstwo okazuje się tylko chwilowe.

O krok dalej idzie Reymont (choć wydał on *Wampira* w czasie, kiedy Grabiński był jeszcze debiutantem, dalekim od swoich największych dzieł), który decyduje się na odmienne rozstrzygnięcie konfliktu. Zakończenie powieści jest otwarte i niejednoznaczne, choć najbardziej prawdopodobne jest, że Zenon ostatecznie porzuca perspektywę rodzinnego szczęścia na rzecz zanurzenia się wraz z Daisy w świecie mrocznych kultów. Mężczyźnie brak jest wewnętrznej siły i determinacji, którą mają bohaterowie Grabińskiego, będący uosobieniem ładu i porządku w hierarchicznym świecie (nawet mimo błędzenia). Dekadencki marazm, towarzyszący Zenonowi od samego początku powieści czyni go niezdolnym do aktywnego przeciwstawienia się zagrożeniu. Mówiąc językiem Freuda, u bohatera wygrywa sfera *id*, związana z ukrytymi popędami i instynktami, zaś jego własna wola oraz świadomość są zbyt słabe, żeby go powstrzymać.

Na tym tle można dostrzec interesującą dychotomię między jednym i drugim twórcą — o ile u Grabińskiego zawsze znajduje się jednostka silna, o ugruntowanej postawie, osadzonej w konkretnym systemie wartości, zdolna przynajmniej podjąć walkę ze złem w postaci demonicznej kobiety (choć są też jednostki słabsze, jak Kazimierz i niewymienieni z imienia wcześniejsi kochankowie Sary Bragi), o tyle w świecie powieści Reymonta, przepełnionym poczuciem cywilizacyjnego kryzysu, nie ma miejsca na postać odpowiednio silną. Pod względem literackim dzieło polskiego noblisty wydaje się jednak dojrzałe i bardziej dopracowane (mimo trudnego języka), gdyż

pod kątem rozwiązań fabularnych odbiega nieco bardziej od schematów, które powielał w swej prozie Grabiński³. Obaj autorzy nie uciekają jednak od schematyzmu w konstrukcji kobiecych antagonistek, które kreślą zgodnie z modernistyczną konwencją jako nadludzko piękne i niebezpieczne zarazem.

Podsumowanie

Przyglądając się kreacjom poszczególnych bohaterów — Daisy, Sary, Kamy i Mafry — można dostrzec między nimi liczne podobieństwa, wynikające z faktu, że stanowią one wspólnie realizację wzorca modernistycznej *femme fatale*, wzbogaconej o cechy nadprzyrodzone (co jest warunkiem niejako koniecznym dla fantastyki grozy). Oczywiście taki obraz kobiecości jest silnie związany ze światopoglądem epoki i ówczesnymi poglądami na relacje damsko-męskie, a także społeczną hierarchię, przewidującą możliwość dominacji wyłącznie dla mężczyzn. Każda próba zaburzenia tego ładu — która ze współczesnej, feministycznej perspektywy może być odczytywana jako próba emancypacji — musi zostać napiętnowana i przezwyciężona przez figurę mężczyzny przywracającego poprzedni porządek.

Groźna inność, która stanowi w analizowanych utworach jedną z dystynktywnych cech wampirycznych antagonistek, jest potęgowana przez ich proveniencję — niemal zawsze są one obce; ich pochodzenie jest niejasne i często niedookreślone, niepowiązane jednoznacznie z żadnym obszarem, co wpływa na ich zdolność do zaburzenia miejscowego ładu. Jest to również charakterystyczne dla literackiej kreacji wampirów, choć, jak zostało powiedziane na początku, tylko część z wymienionych postaci można uznać za wampiryzę *sensu stricto*.

Zetknięcie bohaterów z wampirycznymi kobietami naznaczone jest przede wszystkim konfliktem o dominację, a antagonistka, która usiłuje odwrócić role społeczne, staje się synonimem zła i chaosu, groźnym drapieżnikiem, którego należy się pozbyć. W przytoczonych tekstach władza wampirycznej kobiety opiera się jednak na wątej podstawie, jaką jest uległa pozycja kochanka, ta przegrywa zaś, gdy (lub raczej — jeśli) w jej zasięgu pojawia się jednostka silna moralnie i stała, która przywraca zaburzony ład i porządek symboliczny.

³ Na obronę polskiego pisarza i jego twórczości należy przytoczyć opinię Adama Mazurkiewicza, który podkreśla, że Grabiński „sprawił, iż obiegowe motywy fantastyki grozy, które już u progu XX wieku były na tyle spetryfikowane, że pojawiły się w powieści jarmarcznej, nabrały nowych znaczeń” (Mazurkiewicz, 2010, s. 63).

Pomimo diametralnej zmiany w postrzeganiu kobiecości, jaka dokonała się na przestrzeni XX i XXI wieku w kulturze zachodniej, postaci modernistycznych *femme fatale* z początku poprzedniego stulecia wciąż przyciągają uwagę i

fascynują, kierując uwagę na swoją zmysłowość i siłę, która wydaje się jednak znacznie bardziej okiełznana — być może przede wszystkim dlatego, że przestała być postrzegana jako zagrożenie, a zaczęła być szerzej akceptowana.

REFERENCES

1. Barski, K. (2019). Czego nie mówi Sara Braga? Próba psychoanalitycznej interpretacji noweli Stefana Grabińskiego pt. „W domu Sary”. *Świat Tekstów. Rocznik Słupski*, nr 17, pp. 199–210 [in Polish].
2. Dash, M. (2015). *Aqua Tofana: slow-poisoning and husband-killing in 17th century Italy* [in English]. <https://mikedashhistory.com/2015/04/06/aqua-tofana-slow-poisoning-and-husband-killing-in-17th-century-italy>
3. Grabiński, S. (2018). W domu Sary. In: S. Grabiński, *Muzeum dusz czyśćcowych. Opowieści niesamowite*. Czerwonak: Vesper [in Polish].
4. Grabiński, S. (2024). Czarna Wółka. In: S. Grabiński, *Szalona zagroda. Opowiadania i powieści*. Czerwonak: Vesper [in Polish].
5. Grabiński, S. (2024). Salamandra. In: S. Grabiński, *Szalona zagroda. Opowiadania i powieści*. Czerwonak: Vesper [in Polish].
6. Kucab, M. (2018). W poszukiwaniu straconego Eleuzis. Szekspirowskie i indyjskie inspiracje w „Wampirze” Władysława Stanisława Reymonta. *Dydaktyka Polonistyczna*, nr 4 (13), pp. 60–73 [in Polish].
7. Mazurkiewicz, A. (2010). Nowelistyka Stefana Grabińskiego wobec tradycji literatury grozy. *Litteraria Copernicana*, nr 1 (11), pp. 43–67 [in Polish].
8. Reymont, W. S. (1975). *Wampir*. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy [in Polish].

Rafał Paliński,

Uniwersytet Gdański (Gdańsk, Polska)
<https://orcid.org/0009-0001-9073-3384>
e-mail: rafal.palinski@phdstud.ug.edu.pl

VAMPIRIC FEMININITY IN POLISH MODERNIST AND INTERWAR LITERATURE

The article examines the motif of female vampirism in Polish modernist and interwar literature, with particular emphasis on the works of Stefan Grabiński and Władysław Reymont. The heroines endowed with vampiric traits are not depicted as traditional bloodthirsty monsters but rather as figures of the *femme fatale*, enriched with supernatural qualities and abilities, who, through their sexuality and otherness, come to represent a profound threat to men. They are distinguished by their beauty, demonic aura, and association with spaces marked by death, exoticism, or the fantastic.

These vampiric women do not kill directly; instead, they drain vital forces, induce illness, inflict psychological torment, or seduce men, thereby compelling them to transgress moral order. A recurring narrative pattern involves the male protagonist becoming entangled with the *femme fatale*, which forces him to choose between order and morality (embodied by a fiancée) and chaos and sensuality. Regardless of whether the man triumphs or succumbs to evil, the consequences are often tragic, with victory frequently achieved at the cost of his own death or the loss of a loved one.

In Grabiński's works, Sara Braga drains her lovers' life force during sexual encounters, Mafra transmits leprosy, while Kama Bronicz employs magic and occult practices. In Reymont's *Wampir*, Daisy, the antagonist, seduces the protagonist Zenon and draws him into spiritualist and satanic practices.

The author argues that all these figures exemplify the modernist model of the *femme fatale*, embodying the era's pervasive anxiety toward femininity, sexuality, and emancipation. Literature of this period underscores the patriarchal conviction that female independence or dominance must inevitably be punished or neutralized.

Keywords: female vampirism, femininity, modernist literature, Stefan Grabiński, Władysław Reymont.

Стаття надійшла до редакції 16.08.2025

Прийнято до друку 07.10.2025

Ганна Плетньова,

Харківський національний університет імені В. Н. Каразіна (Харків, Україна)

<https://orcid.org/0009-0003-5790-3227>

e-mail: ganna.pletnyova@student.karazin.ua

СВОЄРІДНІСТЬ ЖІНОЧИХ ОБРАЗІВ І ФУНКЦІЙ ЖІНОЧИХ ПЕРСОНАЖІВ В УКРАЇНСЬКІЙ ІСТОРИЧНІЙ ПРОЗІ 1920-Х РОКІВ (НА ПРИКЛАДІ ТВОРІВ «УПИРІ» ЮЛІАНА ОПІЛЬСЬКОГО ТА «СОТНИКІВНА» Б. ЛЕПКОГО)

У статті пропонується порівняльний аналіз жіночих образів і функцій жіночих персонажів у творах українських письменників першої половини XX століття: історичній повісті «Упирі» Ю. Рудницького (Юліана Опільського, 1884–1937) та історичній повісті «Сотниківна» Б. Лепкого (1872–1941). Проблематикою дослідження є особливості формування таких жіночих образів, як-от берегиня і борчиня, визначення функцій жіночих персонажів у сюжетно-композиційній структурі творів та їх взаємодії із чоловічими, їхня еволюція тощо.

Увагу звернено на художні засоби створення жіночих персонажів (портрет, діалог, монолог тощо), різноманітність їхніх функцій, адже вони є не лише яскравими представниками окремих прошарків суспільства (польської шляхти, українського поміщицтва першої половини XVII століття — у повісті «Упирі»; козацької старшини другої половини XVII століття — у повісті «Сотниківна»), але й відіграють центральну роль у конструкції та розвитку сюжету.

Запропоновано порівняльний аналіз центральних жіночих персонажів, які створюють своєрідні біноми: польських панн Беати й Агнешки Бялоскурських, Олесі, доньки українського сотника Шелеста, та її тітки Магдалени. Наголошується на їхній важливій ідеологічній ролі не тільки в досліджених творах, а й загалом у творчості Юліана Опільського та Б. Лепкого. Також розглянуті художні засоби, завдяки яким ці персонажі створюють традиційні та новаторські жіночі образи.

У статті зроблена спроба простежити еволюцію жіночих персонажів в українській історичній прозі першої половини XX століття. Наголошується на важливості доробку попередників досліджених письменників та їхніх послідовників, що свідчить про тяглість і неперервність літературного процесу української літератури XX століття.

Стаття наголошує на можливих перспективах подальшого дослідження цієї еволюції з погляду порівняльного аналізу у творах українських письменниць і письменників, що є актуальним із погляду дискурсу маскулініст / фемініст у сучасному українському літературознавстві.

Ключові слова: жіночі персонажі, історична проза, історична повість, козацтво, літературний процес першої половини XX століття.

Постановка проблеми. В українській літературі 1920-х років продовжували публікувати художні твори на історичну тематику засновники сучасної української історичної прози, визначні популяризатори української історії у творах художньої літератури А. Чайковський (1857–1935) та А. Кашенко (1858–1921). Доробок цих митців вплинув на творчість нового покоління прозаїків і підготував терен для роздумів про нове бачення історії, до якого звернулися молоді письменники. На зміну романтичному трактуванню боротьби козацтва, притаманному творам другої половини XIX — початку XX століття, в історичній прозі другого десятиліття XX століття з'являються більш

структуровані твори із поглибленою мотивацією персонажів і критичним поглядом на історичні події. Однією з причин нового погляду на історичну прозу були геополітичні обставини, у яких опинилося українське суспільство після розпаду Російської імперії та Першої світової війни. У цей період розвиток історичної прози набуває двох різних напрямів: у Галичині, яка належала до створеної у 1919 році Польської Республіки, та у творчості письменників в УРСР, створеній також у 1919 році внаслідок більшовицької окупації. Якщо в літературному процесі західноукраїнської літератури народжується дискусія про нові підходи до трактування історії, «нові шляхи розвитку історичної

белетристики» (Мафтин, 2021), то творчі пошуки української літератури на окупованій більшовиками території контролюються політичними структурами, які також диктують нові естетичні концепти. І якщо в Галичині історична проза знає великого успіху завдяки творам В. Будзиновського, Катрі Гриневичевої, Ф. Дудки, Б. Лепкого, О. Назарука, Юліана Опільського, А. Чайковського та інших, то в радянській Україні письменники 1920-х років не мали можливості звертатися до історії, власного минулого. Загальною на той час тенденцією було їх заперечення, відмова від них. У першому номері літературно-художнього журналу «Мистецтво» 1919 року В. Коряк закликав боронитися від «старого життя, сирен погребного плачу й жалю за тим, що минуло, що доживає вік, що засуджено на загибель...» [Коряк, 1929]. Перевидання в Катеринославі власних творів на початку 1920-х років А. Кашенком було одним із рідкісних проявів автентичності української історичної прози з її романтично-національним насиченням і дуже швидко припинилося. На зміну їм з'явилися монументальні прозові твори 1930-х років, як-от романи «Іван Богун» О. Соколовського (1931), «Людолови» З. Тулуб (1934–1935).

Метою статті є дослідження функцій жіночих персонажів у сюжетно-композиційній структурі історичних повістей письменників західної частини України «Сотниківна» Б. Лепкого і «В царстві “золотої свободи”»¹ Юліана Опільського (єдина опублікована у 1920-ті роки частина роману «Упіри»), а також створення таких жіночих образів, як-от мати-берегиня та борчиня.

Огляд праць із даної проблематики. Жіночі образи в українській літературі є широкою дослідницькою темою, до якої зверталися і продовжують звертатися дослідники різних напрямів: наприклад, феміністичного (Н. Зборовська [Зборовська, 1999], С. Павличко [Павличко, 2002] та інші); гендерного літературознавства (В. Агеева [Агеева, 2004], О. Башкирова [Башкирова, 2002], Т. Гундорова [Гундорова, 2002]) — аналізують персонажів із погляду «феноменів “жіночого” та “фемінного”, “чоловічого” та “маскулінного”» [В. Агеева, 2004, с. 424]. Творчість Юліана Опільського досліджували С. Бородіца [Бородіца, 2014], Р. Гром'як [Гром'як, 1989], С. Дзюрман [Дзюрман, 2009]. До аналізу творчості Б. Лепкого зверталися Н. Білик [Білик, 2012], М. Богданова [Богданова, 2014], Ф. Погребенник [Погребенник, 1997]. Жіночим образам в українській історичній повісті першої половини ХХ століття присвятила свої дослідження О. Шульга [Шульга, 2022].

¹ Ми зберігаємо оформлення назви роману та першої його частини за виданням 1965 року.

Актуальність. Плідним вважаємо дослідження функцій жіночих персонажів у творах українських письменників першої половини ХХ століття, їхньої ролі в створенні жіночого простору в прозі, яка на той час була майже виключно чоловіча за чоловічою домінантою в персонажній системі.

Виклад основного матеріалу дослідження. Аналіз художніх творів на історичну тематику 1920-х років неможливий без зазначення двох критеріїв: перших набутих із теорії історичної прози, зокрема історичного роману, і практики в українській літературі та концептуальних змін у літературному процесі початку ХХ століття. Про жанрову специфіку власних прозових творів на історичну тематику зазначає П. Куліш (у листах 1843 року). У 1882 році І. Франко у передмові до повісті «Захар Беркут» наголошує на важливості створення ланцюжка між минулим і сучасним в історичній прозі. З середини ХІХ століття до історичної тематики звертаються також Є. Гребінка, М. Костомаров, Д. Мордовець, І. Нечуй-Левицький, М. Старицький, Г. Хоткевича та інші прозаїки.

У цей період на зміну романтизму та реалізму приходить модернізм із його своєрідним світоглядом, розчаруванням у можливостях людини, певним містицизмом, зануренням в особистий світ індивіда тощо. Геополітичні потрясіння перших десятиліть ХХ століття (Револуція 1905 року, Перша світова війна, національно-визвольна війна 1917–1921 років, становлення тоталітарних режимів) не залишали авторам історичної прози можливості бути осторонь подій, коли, за зауваженням одного з очевидців, «національність стає нацією» (Pelissier, 1988, с. 31).

Специфіка історичних прозових творів 1920-х років у Галичині насамперед полягає у її тематичному різноманітті. Однією з популярних тем, до якої зверталися письменники, був період Київської Русі, у якій вони вбачали зародки української державності. Юліан Опільський публікує повісті «Іду на вас» (1918), «Вовкулака» (1922), «Золотий лев» (1926). Подіям, що відбувалися на Галицько-Волинських землях кінця ХІІ — початку ХІІІ століть, присвятили твори О. Назарук («Князь Ярослав Осмомисл», 1918), Катря Гриневичева («Шоломи в сонці», 1928²). Середині ХV століття і боротьбі українських князів проти агресивної політики польської шляхти на українських землях присвячена повість «Сумерк» (1922) Юліана Опільського, яка була заборонена одразу після публікації. Кінець ХV–ХVІ століття і супротив татаро-турецьким нападам були

² Видана 1929 року в Харкові.

в центрі повісті А. Чайковського «На уходах» (1921), але козацтво залишалося його улюбленою темою, про що свідчать романи «Сагайдачний» (1918), «Олексій Корнієнко» (1924–1929). Українському козацтву та його визначним політичним і військовим діячам присвячені твори В. Будзиновського («Під одну булаву», «Осавул Підкова», 1920, «Кров за кров», 1922), Б. Лепкого (пенталогія «Мазепа», 1926–1929). Прозаїки зверталися також і до сюжетів зі світової історії, що свідчило про закріплення прозових жанрів на історичну тематику в українській літературі й долучення її до світового літературного процесу. Античні часи майстерно змальовуються Юліаном Опільським в оповіданнях «Танечниця з Пібасту» (1921), «Поцілунок Іштари» (1923), «Школяр з Мемфісу» (1927).

Тематичне багатство історичної прози, її жанрове розмаїття супроводжується і розмаїттям стилістичним. Романтичні традиції прози А. Чайковського так само радо знаходять прихильників серед читачів, як і новаторські стилістичні пошуки Катрі Гриневичевої, яка ще на початку століття захищала право митців на творчу свободу, індивідуальність. Бароковий стиль О. Назарука остаточно виводить історичну прозу за рамки класично-реалістичної. Проза Юліана Опільського характеризується точністю деталей портретних характеристик, пейзажів, історичною правдивістю змалюваного побуту, батальних сцен. Історична проза Б. Лепкого поетична, насичена зоровими та кольоровими образами. Нагадаємо, що і Катря Гриневичева, і Юліан Опільський, і Б. Лепкий починали свій творчий шлях як поети.

Як зазначала С. Андрусів: «Нація, не завершена, не захищена політичною державою, зберігає свою національну ідентичність тільки засобами культури, покладаючи тим на неї понадкультурні завдання...» (Андрусів, 1996). На цей період одним із таких засобів була історична проза, у якій виникла низка образів, що створювали уявлену, бажану Україну. Важливе місце в ній посідали також жіночі образи, як-от «жінка-берегиня», «кохана козака», «кохана гетьмана», «дружина гетьмана або гетьманша», «мати козака», «сестра козака» (Шульга, 2021).

Жанрова специфіка історичної прози створює сюжетно-композиційні обмеження для персонажів, і не лише жіночих, зумовлені принципом історичної правди, які вони не мають перетинати, особливо жіночі. З іншого боку, завдяки авторському вимислу, який є концептуальним складником творів на історичну тематику, персонажі мають достатньо розлогий простір дії — залежно від авторського задуму. У досліджених нами творах роль жіночих пер-

сонажів у сюжетно-композиційній структурі є важливою і навіть центральною, зокрема в повісті «Сотниківна».

У 1919 році Юліан Опільський завершив історичний роман «Упирі», перша частина якого — «В царстві “золотої свободи”» — була опублікована 1920-го року. Дві наступні частини вийшли лише у 1990-х роках і окремим виданням — у 2000 році (у третьому томі чотиритомного видання творів). Авторське жанрове визначення твору: «історична повість із початку XVII ст.». Публікація першої частини повісті свідчить про повернення великих прозових форм в українській прозі на історичну тематику, використання багаточислової структури та великої кількості персонажів. Історичні романи посядуть визначне місце у 1930–1940-х роках, а в 1920-х воно належить повісті, у якій велику роль відіграють жіночі персонажі. У «В царстві “золотої свободи”» з ними пов'язані проміжні кульмінаційні етапи в розвитку сюжету. Так, Юрко Угерницький через інтимну розмову пані Беати Бялоскурської зі своїм чоловіком дізнається про подробиці вбивства молодого пана Цебрівського.

Юліан Опільський створює негативні жіночі персонажі, які є представниками польської шляхти (повість присвячена українській історії початку XVII століття). Функції двох жіночих образів, біоному матір—донька — Беата й Агнешка Бялоскурські, очевидні: з одного боку, вони мають підсилити змалювання «ворога», а з іншого — є також персонажами, які випробовують двох головних героїв на їхню моральність. Однією із таких героїнь є пані Беата. Під час першої їхньої зустрічі молоді українські шляхтичі Юрко Угерницький та Іван Попель не можуть не визнати її привабливості, але коли дізнаються, що пані Беаті не лише відомо про кримінальну діяльність чоловіка, а й що вона підтримує його, жодна краса не виправдовує перед парубками її моральний занепад: «І раптом щезла десь в очах Юрка краса Беати, остався тільки поганий образ людини, яка потурає найнижчим поривам своєї природи» (Опільський, 1965, с. 190). Навпаки, персонажі українських жінок є моральними орієнтирами головних чоловічих образів. Так, Юрко Угерницький згадує свою кохану, Галю Попель, їхнє чисте кохання, яке допомагає йому дотримуватися моральних імперативів. Його повернення до рідного дому супроводжується згадками про ці почуття.

Попри жінок Бялоскурських, увесь «польський світ» змальований автором виключно як чоловічий — цинічний, аморальний, наскрізь просякнутий ненавистю до козацтва та українців. Цьому світові автор протиставляє тихий

куточок України на Поділлі, який є осередком миру та стабільності завдяки присутності жіночих постатей. У важкому чоловічому просторі початку повісті поява нового біному матір-донька — Марта та Маруса Угерницькі — уповільнюють ритм розповіді, надають протагоністам-чоловікам виразності та суттєвості. Навіть якщо ці жіночі персонажі з'являються на останніх двадцяти сторінках, вони осягають насичену чоловічим насильством повість.

Персонаж матері Юрка, дружини українського поміщика Василя Угерницького, Марти, є образом традиційної української господині, голови родини, української матері-берегині, яка, на відміну від польських панн, є зразком скромності та простоти. У створенні цього образу значну роль відіграє портретний опис: «У простому чамлітовому одязі та з гладко причесаним сивіючим волоссям, обв'язаним білою наміткою, виглядала вона, як черниця. На привітні риси обличчя падав відблиск проміння сонця, яке відбивалося від золотого хреста, що висів на її шиї» (Опільський, 1965, с. 267). Нагадування про віру є важливим, адже воно підкреслює не тільки символічність попередньої сцени, у якій чоловік Марти вирішує відмовитися від намірів долучити сина до католицизму, а й наголошує на тому, що протиставлення польського та українського світів є не тільки моральним, але й духовним. Створенню образу матері-господині сприяє також обмежене місце, відведене автором для діалогів за її участю. Можемо навіть зазначити, що слова її скупі, але присутність відчувається скрізь. «Велика [...] була сила її духа та її віра і самостійні думки. [...] Слухаючи чоловіка, робила своє і робила добре [...]» (Опільський, 1965, с. 271).

Персонаж Марусі є типовим образом української дівчини в українській літературі. Юліан Опільський створює майже канонічний портрет: «Була це висока чорнява дівчина з блискучими, мов жар, очима та чудовими правильними рисами обличчя» (Опільський, 1965, с. 277–278). Письменник використовує традиційну для української літератури сцену зустрічі закоханих у садку батьків дівчини, щоб наголосити на чистоті та відвертості їхнього кохання. Попри ці традиційні риси характеру, він акцентує на незалежному характері Марусі, яка сама натякає Остапу Цебрівському, своєму коханому, що вже час засилати сватів.

Отже, жіночі персонажі Марти та Марусі створюють динамічний ефект кінця подорожі Юрка Угерницького, статичну картину миру, на відміну від образів Беати й Агнешки Бялоскурських, які є втіленням небезпечної подо-

рожі, динаміки насильства (яка буде продовжена автором у двох наступних частинах роману).

Волелюбним і незалежним є персонаж Олесі, доньки сотника Шелеста, у повісті «Сотниківна» Б. Лепкого, опублікованої 1927 року у львівському видавництві «Червона калина». Доповнене видання було надруковане товариством «Просвіта» у 1931 році. Підзаголовок повісті: «Історична картина з часів Івана Виговського».

На початку твору Олеся змальована автором як осяяна внутрішнім світлом доброї людини: «[Олеся] розсміялася, а разом з нею сміялося літнє сонце, заглядаючи з ясного неба в сотникову світлицю, і сміялися срібні миски, тарілки, чарки й друга посуда [...]» (Лепкий, 1997, с. 355). Поступово автор розкриває її політичні погляди та вороже ставлення до представників Московської держави — робить це він насамперед за допомогою діалогів, у яких персонаж стверджує свою позицію. Олеся не в захваті від того, що її тітка Магдалена закохана в представника московського уряду, боярина Кирила Івановича, й відверто глузує з нього: «Кажіть краще рудий, і кирпатий, і короткоший, сопливий, опасистий, — красунь! Та й люблю ж бо я всіх отсих поміщиків, вотчинників, стряпчих, дряпчих, ратників, шкарадників, що їх Москва до нас понасилала, лихий знає пощо, щоб не можна було безпечно в пасіку проскочити, щоб народові всяку доукуку творили, — ох як я їх люблю!» (Лепкий, 1997, с. 359). І навіть якщо вона тішиться тим, що справляє враження на Кирила Івановича, дівчина не боїться відкинути його залицяння: «Я москалів не люблю. Не люблю і тому край!» [Лепкий, 1997, с. 361]. Олеся навіть пояснює йому свою позицію: «Бо так мені Бог дав, бо на милування нема силування, бо краще жити було, заки Москва наїхала до нас...» (Лепкий, 1997, с. 362).

Письменник поступово вибудовує з персонажа Олесі образ української дівчини-борчині. Він використовує традиційний для історичної прози сюжет викрадання як випробування не тільки кохання Олесі й Петруся, але й жіночої волі. На відміну від інших творів, персонаж Олесі не очікує на звільнення, а власноручно сприяє йому: «Олеся зубами до мотузків на руках своїх припала. Гризла їх, кусала, незважаючи, що власні руки ранила» (Лепкий, 1997, с. 404).

Попри своє визволення Петрусем, Олеся не погоджується на швидкий шлюб: «Ще на війні не був. Верне з походу, тоді — побачимо» (Лепкий, 1997, с. 412). Цей проміжний кульмінаційний епізод сприяє створенню пригніченої атмосфери передвоєнного часу, коли персонаж Олесі набуває всієї своєї ідеологічної

ваги. Чи бажає вона випробувати коханого? Чи міркує також про власну долю молодої вдови? Чи, найімовірніше, жіночу долю: «Пригадала собі оповідання козачок, дівчат і молодих про їхню жіночу долю, як то вони своїх мужів і суджених з далеких походів виглядали, як не одна і посивіла з туги, а свого не діждалася» (Лепкий, 1997, с. 400). Письменник залишає питання відкритим до кінця повісті.

Тітка Олени, сестра її покійної матері, Магдалена тримається інших, традиційних, патріархальних звичаїв: «Не розумію я теперішніх дівчат. Після війни якесь інше покоління підросло, та я не знаю, чи краще. Жінка повинна бути вірна, люб'яча, палка...» (Лепкий, 1997, с. 363), — проголошує вона. На початку повісті Магдалена зображена як «декоративний», політично несвідомий персонаж. Але з розвитком сюжету набирає все більшої ваги та поглиблює проблематику твору. Внутрішнє протистояння, опозиція політичних поглядів у межах однієї української родини є, можливо, відображенням власного аналізу автора щодо сучасної йому ситуації. «Розповідаючи про минуле, митець аналізував причини поразки національно-визвольних змагань українців на початку ХХ ст.», — зазначала дослідниця Н. Білик (Білик, 2012, с. 33). Згадка про війну проти Російської імперії є відлунням більшовицької агресії 1917–1921 років, свідком якої був письменник. Персонаж Олесі є образом нової, прогресивної молоді, на яку були звернені очікування письменника після поразки Української держави та знищення надії на незалежне існування. У повісті молода пара Олеся — Петрусь є прототипом такого нового покоління.

Перипетії тітки Магдалени додають комічного характеру повісті, що не характерно для жанру, у якому драматичні події є двигунами дії. Коли після невдалого викрадання Олесі московський боярин знову намагається її викрасти, тітка Магдалена погоджується замінити дівчину не стільки для того, щоб врятувати племінницю, скільки для того, щоб опинитися в обіймах Кирила Івановича. У цьому жіночому персонажі письменник висміює бажання частини українського шляхетства приєднатися до більш впливового московського, але і звертається до делікатної теми жіночої самотності, сексуальної фрустрації, що було на той час новаторським.

Тітка Магдалена розчаровується в доцільності власних бажань, коли боярин залишає її одну під час втечі від козацького війська. Розчарування жінки є застереженням автора. Канонічне Шевченкове «кохайтесь ж, чорнобриві, та не з москалями» відлунює народним прислів'ям, яке використовує письменник:

«з москалем дружи, а камінь за пазухою держи» (Лепкий, 1997, с. 416). Любовне розчарування обертається моральним пробудженням, коли Магдалена опиняється в козацькому обозі.

Через цей жіночий персонаж автор звертається до проблематики втрати внутрішніх орієнтирів і вбачає в родинній традиції запоруку їх утримання. Б. Лепкий пов'язує патріотичне пробудження Магдалени з її козацьким походженням: «І не зчулася тітка Магдалена, коли душа її перестроїлася на іншу нуту. Вивітрили з неї спізнені любові з чужинцем, зникла охота долю свою в'язати з його долею [...], а натомість з'явилося почуття єдності з Шелестом і з його козаками [...]» (Лепкий, 1997, с. 443). Магдалена прощає боярину викрадення Олесі, але не прощає йому, що зброю підняв на її рідний народ. Несподівано цей другорядний персонаж виходить на перший план, коли відмовляється від спроби Кирила Івановича умовити визволити його і втекти з ним: «Вороги ми для себе. Ви москаль, а я — українка. Москалі Україну поневолюти хочуть. Забути про те не смію» (Лепкий, 1997, с. 458). Після цього проміжного кульмінаційного етапу героїня тітки Магдалени посилює жіночу присутність у воєнному протистоянні українського війська. У її декларації чути і голос автора, і віру його в міцність та єдність українського народу, і долучення кожного вірного українця до спільної справи.

Поки тітка Магдалена лікує і доглядає полонених, Олеся вирішує податися до козацького табору, бо розуміє важливість історичного моменту: «І хоч не дівочка річ такими ділами турбуватися, а все ж таки молоде її серце кєрвавилася, бо бачила вона, що така шарпанина до доброго не веде і незгода наша домашня гірше небезпечна для нас від усякого ворога чужого» (Лепкий, 1997, с. 463). У фінальній кульмінаційній частині повісті Б. Лепкий усі свої надії покладає на єдність і зв'язок поколінь, адже завдяки спільним діям групи українських селян на чолі з «дідусем» та Олесею загороджують шлях московському війську. Конотопська битва, яка відбулася 27–29 червня 1659 року, є кульмінацією повісті. Жіночі персонажі взяли в ній участь, вони були частиною активної, діяльної сили українського війська й народу, тієї його частини, яку автор називає «наші» — як результат протистояння «свої — чужі»:

«Олеся до дідуса притулилася.

«Наші ідуть!» — прошепотіла.

«Наші...» — відповів, зітхаючи, дідусь.

«Наші», — підхопив на долині Авдій.

«Наші» — весело гукнув конюх.

«Наші, наші, наші ідуть», — зашуміла зелена діброва» (Лепкий, 1997, с. 478).

У цьому фінальному колективному діалозі автор віддав славу й пошану молодим і старим, вільним і вірним, жіноцтву й козацтву, селянам і міщанам, тим українцям, які самі творили власне майбутнє, а не покладалися в цій справі на інших. Згода Олесі на шлюб із Петрусем після битви є символічним позитивним фіналом повісті та оптимістичним баченням майбутнього своєї країни.

Отже, жіночі персонажі Олесі й тітки Магдалени створюють численні сюжетно-композиційні повороти, які зводять усі сюжетні лінії до однієї — Конотопської битви. Завдяки образу української борчині (Олеся) і персонажу пересічної української жінки (Магдалена) автор доповнює картину українського народу як нації у запалі боротьби за власну незалежність.

Висновки. В історичній повісті «Упирі» Юліана Опільського та «Сотниківна» Б. Ле-

пкого жіночі персонажі є одними із центральних у сюжетно-композиційній структурі. Вони сприяють формуванню таких образів, як-от мати-берегиня, борчиня, а також є носіями ідеологічних позицій авторів. У повісті «Упирі» вони є позитивними моральними полюсами центральних чоловічих персонажів, сприяють зміні емоційного ритму дії. Юліан Опільський використовує образ матері-берегині в створенні позитивного центру, яким є затишний хутір Угерницького, що, своєю чергою, є узагальненням України. У повісті «Сотниківна» жіночі персонажі перебувають у центрі подій, прискорюють розвиток сюжету й сприяють створенню його динамічної композиції. Б. Лепкий звертається до проблематики народження жінки-воїна, створює образ борчині, який надав творчості актуальності на момент публікації та залишається на часі в сучасній українській літературі.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Агеева В. Гендерна літературна теорія і критика. Основи теорії гендеру: навчальний посібник. Київ: Видавництво «К.І.С.», 2004. С. 424–442.
2. Андрусів С. Західноукраїнська література 20-х років XX ст.: проблема національної ідентичності: автореф. дис. ... д-ра філологічних наук: 10.01.01. Київ, 1996. 26 с.
3. Башкирова О. Художня репрезентація жіночості в сучасній українській романістиці. *Слово і Час*. 2002. № 6 (714). С. 72–86.
4. Білик Н. Повість Богдана Лепкого «Сотниківна»: історико-культурний аспект. *Богдан Лепкий у полікультурному дискурсі України, Європи та Америки: матеріали Міжнар. наук. конф., присвяченої 140-річчю від дня народження Богдана Лепкого. Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету ім. В. Гнатюка. Серія: Літературознавство*. Тернопіль: ТНПУ ім. В. Гнатюка, 2012. Вип. 36. С. 33–39.
5. Богданова М. Специфіка інтерпретації доби руїни в історичній повісті Богдана Лепкого «Крутіж». *Наукові записки Бердянського державного педагогічного університету. Серія: Філологічні науки*: зб. наук. пр. Бердянськ: БДПУ, 2014. Вип. 1. С. 50–60.
6. Бородица С. Особливості моделювання художнього світу в історичній прозі Юліана Опільського. *Літератури світу: поетика, ментальність і духовність*. 2014. № 3. С. 28–34.
7. Гром'як Р. Історична проза Юліана Опільського. *Опільський Юліан. Золотий Лев: повісті*. Київ: Дніпро, 1989. С. 398–411.
8. Гундорова Т. *Femina melancholica*. Стаття і культура в гендерній утопії Ольги Кобилянської. Київ: Критика, 2002. 272 с.
9. Дзюрман С. Викладова стратегія в історичному романі Юліана Опільського «Упирі». *Наукові записки. Серія: Літературознавство*. Вип. VII. Тернопіль: ТДПУ, 2000. С. 57–70.
10. Зборовська Н. Феміністичні роздуми: На карнавалі мертвих поцілунків. Львів: Літопис, 1999. 336 с.
11. Коряк В. Нарис історії української літератури. Буржуазне письменство. Київ: Державне видавництво України, 1929. 620 с.
12. Куліш П. Повне зібрання творів. Том I: Листи 1841–1850. Київ: Критика, 2005. 648 с.
13. Лепкий Б. Твори: в 2 т. Київ: Наукова думка, 1997. Т. 2. 696 с.
14. Мафтин Н. Українська історична белетристика. Західноукраїнська та еміграційна історична белетристика міжвоєнного двадцятиліття. Діаспорна історична проза повоєнної доби. *Енциклопедія історії України*: Додатковий том. Кн. 1: А–Я / Редкол.: В. А. Смолій (голова) та ін. НАН України, Інститут історії України. Київ: Наукова думка, 2021. URL: http://www.history.org.ua/?termin=ukrajinska_istorychna_beletrystyka_dispora (дата звернення: 16.08.2025).
15. Опільський Юліан. Золотий Лев: повісті. Київ: Дніпро, 1989. 416 с.
16. Павличко С. Фемінізм. Київ: Видавництво Соломії Павличко «Основи», 2002. 322 с.

17. Погребенник Ф. Післямова. *Лепкий Б. Твори*: в 2 т. Київ: Наукова думка, 1997. Т. 2. С. 684–694.
18. Франко І. Захар Беркут. *Франко І. Зібрання творів у п'ятдесяти томах*. Т. 16. Київ: Наукова думка, 1978. С. 177–155.
19. Шульга О. Типи жіночих образів у романі «Фортеця на Борисфені» В. Чемериса. *Закарпатські філологічні студії*. Ужгород: Видавничий дім «Гельветика», 2022. Т. 2, вип. 23. С. 242–249.
20. Шульга О. Типи жіночих образів в українській романістиці про козацтво: канони, модифікація, еволюція: автореф. дис. ... канд. філол. наук: 10.01.01. Запоріжжя, 2021. 19 с.
21. Pelissier J. La tragédie ukrainienne. Paris. Bibliothèque ukrainienne Symon Petlura à Paris, 1988. 160 p.

REFERENCES

1. Aheieva, V. (2004). Gendera literaturna teoriia i krytyka [Gender Literary Theory and Criticism]. In *Osnovy teorii genderu: navchalnyi posibnyk*, Kyiv: Vydavnytstvo «K.I.S.», 424–442 [in Ukrainian].
2. Andrusiv, S. (1996). Zakhidnoukrayinska literatura 20-x rokiv XX st.: problema nacionalnoyi identychnosti. [Western Ukrainian Literature of the 1920s: The problem of national identity]. PhD thesis: 10.01.01, Kyiv [in Ukrainian].
3. Bashkyrova, O. (2002). Khudozhnia reprezentatsiia zhinochosti v suchasni ukrainskii romanistytsi [Artistic Representation of Women in Contemporary Ukrainian Novels]. In *Slovo i Chas*, 6 (714), 72–86 [in Ukrainian].
<https://doi.org/10.33608/0236-1477.2020.06.72-86>
4. Bilyk, N. (2012). Povist Bohdana Lepkoho «Sotnykivna»: istoryko-kulturnyi aspekt [Bohdan Lepkyi's Story "Sotnykivna": Historical and Cultural Aspect]. In *Bohdan Lepkyi u polikulturnomu dyskursi Ukrainy, Yevropy ta Ameryky*: materialy Mizhnar. nauk. konf., prysviachenii 140-richchiu vid dnia narodzhennia Bohdana Lepkoho, Naukovi zapysky Ternopilskoho natsionalnoho pedahohichnoho universytetu im. V. Hnatiuka, Ser. Literaturonnavstvo, Ternopil: TNPU im. V. Hnatiuka, 36, 33–39 [in Ukrainian].
<http://dspace.tneu.edu.ua/handle/316497/8427>
5. Bohdanova, M. (2014). Spetsyfika interpretatsii doby ruiny v istorychnii povisti Bohdana Lepkoho «Krutizh» [The Specifics of the Interpretation of the Era of Ruin in Bohdan Lepkyi's Historical Novel "Krutizh"]. In *Naukovi zapysky Berdianskoho derzhavnogo pedahohichnoho universytetu, Seriya: Filolohichni nauky*: zb. nauk. pr. Berdiansk: BDPU, 1. 50–60 [in Ukrainian].
<https://dspace.bdpu.org.ua/handle/123456789/1815>
6. Boroditsa, S. (2014). Osoblyvosti modeliuвання khudozhniiho svitu v istorychnii prozi Yuliana Opil'skoho [Peculiarities of Modeling the Artistic World in the Historical Prose of Julian Opil'sky]. In *Literaturny svitu: poetyka, mentalnist i dukhovnist*, 3, 28–34 [in Ukrainian].
https://doi.org/10.31812/world_lit.v3i0.2021
7. Hromiak, R. (1989). Istorychna proza Yuliana Opil'skoho [Historical Prose by Julian Opil'sky]. In *Opil'skyi Yulian, Zoloty Lev: povisti*, Kyiv: Dnipro, 398–411 [in Ukrainian].
8. Hundorova, T. (2002). Femina melancholica. Stat i kultura v hendernii utopii Olhy Kobyl'ianskoi [Femina Melancholica. Gender and Culture in Olga Kobyl'ianska's Gender Utopia]. Kyiv: Krytyka [in Ukrainian].
9. Dziurman, S. (2000). Vykladova stratehiia v istorychnomu romani Yuliana Opil'skoho «Upyri» [Presentation Strategy in Julian Opil'sky's Historical Novel "Ghouls"]. In *Naukovi zapysky, Seriya: Literaturonnavstvo*, Ternopil: TDPU, VII, 57–70 [in Ukrainian].
<http://dspace.tnpu.edu.ua/handle/123456789/32566>
10. Zborovska, N. (1999). Feministychni rozдумы: Na karnavali mertvykh potsilunkiv [Feminist Reflections: At the carnival of dead kisses]. Lviv: Litopys [in Ukrainian].
11. Koryak, V. (1929). Narys istoriyi ukrayinskoyi literatury. Burzhuzne pysmenstvo. [An Outline of the History of Ukrainian Literature. Bourgeois literature]. Kyiv: Derzhavne vydavnytstvo Ukrainy [in Ukrainian].
12. Kulish, P. (2005). Povne zibrannia tvoriv [Complete collection of works]. Tom I: *Lysty 1841 — 1850*. Kyiv: Krytyka [in Ukrainian].
13. Lepkyi, B. (1997). Tvory: [Works]. V 2 t. Kyiv: Naukova dumka. [in Ukrainian].
14. Maftyn, N. (2021). Ukrainska istorychna beletrystyka. Zakhidnoukrainska ta emihratsiina istorychna beletrystyka mizhvoiennoho dvadtsiatylittia. Diasporna istorychna proza povoiennoi doby [Ukrainian Historical Fiction. Western Ukrainian and émigré historical fiction of the interwar period. Diaspora historical prose of the postwar era]. In *Entsyklopediia istorii Ukrainy: Dodatkovyi*

- tom, Vol. 1: A–Ya / Redkol.: V. A. Smolii (holova) ta in. NAN Ukrainy. Instytut istorii Ukrainy. Kyiv: Naukova dumka [in Ukrainian].
http://www.history.org.ua/?termin=ukrajinska_istorychna_beletrystyka_dispora
 15. Opilskyi Yulian. (1989). *Zoloty Lev: povisti*. [The Gold Lion: novels]. Kyiv: Dnipro [in Ukrainian].
 16. Pavlychko, S. (2002). *Feminizm*. [Feminism.] Kyiv: Vydavnytstvo Solomii Pavlychko «Osnovy» [in Ukrainian].
 17. Pohrebennyk, F. (1997). *Pisliamova*. [Afterword]. In Lepkyi B. *Tvory: V 2 t.* (pp. 684–694). Kyiv: Naukova dumka [in Ukrainian].
 18. Shulha, O. (2022). Typy zhinochykh obraziv u romani «Fortetsia na Borysfeni» V. Chemerysa. [Types of Female Characters in the Novel “The Fortress on Borisfen” by V. Chemeris]. In *Zakarpatski filolohichni studii*, Uzhhorod: Vydavnychi dim «Helvetyka», 2, 23, 242–249 [in Ukrainian].
<https://dspace.uzhnu.edu.ua/jspui/handle/lib/62178>
 19. Franko, I. (1978). *Zakhar Berkut* [Zakhar Berkut]. In *Zibrannia tvoriv u piatdesiaty tomakh*, Tom 16, Kyiv: Naukova dumka [in Ukrainian].
 20. Shulha, O. (2021). Typy zhinochykh obraziv v ukrainskii romanistytsi pro kozatstvo: kanony, modyfikatsiia, evoliutsiia [Types of Female Characters in Ukrainian Novels about the Cossacks: Canons, Modification, Evolution]. PhD thesis: 10.01.01, Zaporizhzhia [in Ukrainian].
 21. Pelissier, J. (1988). *La tragédie ukrainienne* [The Ukrainian Tragedy]. Paris, Bibliothèque ukrainienne Symon Petlura [in French].

Ganna Pletnyova,

V. N. Karazin Kharkiv National University (Kharkiv, Ukraine)
<https://orcid.org/0009-0003-5790-3227>
 e-mail: ganna.pletnyova@student.karazin.ua

**THE ORIGINALITY OF IMAGES AND FUNCTIONS OF FEMALE CHARACTERS
 IN UKRAINIAN HISTORICAL PROSE OF THE 1920S (BASED ON THE WORKS “GHOULS”
 BY JULIAN OPILSKY AND “SOTNYKIVNA” BY BOHDAN LEPKY)**

The article offers a comparative analysis of the images and functions of female characters in the works of Ukrainian writers of the first half of the twentieth century: the historical novel “Ghoul” by Yu. Rudnytsky (Julian Opilsky, 1884–1937) and the historical novel “Sotnykivna” by Bohdan Lepky (1872–1941). The research focuses on the peculiarities of the formation of female characters and on the definition of their functions in the plot and in the structure of the works, the interaction of female characters with male characters, their evolution, etc.

Attention is drawn to the artistic means of creating female characters (portrait, dialogue, monologue, etc), to the variety of their functions, because they are not only vivid representatives of certain strata of society (Polish gentry, Ukrainian landowners of the first half of the sixteenth century in the novel “Ghoul”; Cossack officers of the second half of the sixteenth century), but also play a central role in the development of the plot.

The author offers a comparative analysis of the central female characters who create a kind of binomial: Polish ladies Beata and Agnieszka Bialokurski, Olesia, the daughter of the Ukrainian centurion Shelest, and her aunt Magdalena. The author emphasizes the important ideological role of these characters not only in the works studied, but also in the works of Julian Opilsky and Bohdan Lepky. Other female characters who play additional roles are also considered.

The article attempts to examine the evolution of female characters in Ukrainian historical prose of the first half of the twentieth century. The author emphasizes the importance of the works of the studied writers’ predecessors Andrii Tchaikovsky (1857–1935) and Adrian Kashchenko (1858–1921) and their followers, which testifies to the continuity of the literary process of Ukrainian literature of the twentieth century.

The article emphasizes the possible prospects for further research of this evolution in terms of comparative analysis in the works of Ukrainian women and men writers, which is relevant in terms of the masculinity/femininity discourse in contemporary Ukrainian literary studies.

Key words: female characters, historical prose, historical story, Cossacks, literary process of the first half of the 21st century.

Стаття надійшла до редакції 14.06.2025

Прийнято до друку 07.10.2025

Наталія Розінкевич,

Київський столичний університет імені Бориса Грінченка (Київ, Україна)

<https://orcid.org/0000-0002-7292-1015>

e-mail: n.rozinkevych@kubg.edu.ua

ЕКОКРИТИЧНЕ ОСМИСЛЕННЯ ЧОРНОБИЛЬСЬКОЇ ЗОНИ У КНИЗІ СЕРГІЯ ПЛОХІЯ «ЧОРНОБИЛЬСЬКА РУЛЕТКА. ВІЙНА В ЯДЕРНІЙ ЗОНІ»

У статті здійснено екокритичний аналіз твору Сергія Плохія «Чорнобильська рулетка. Війна в ядерній зоні», у якому Чорнобильська зона постає як символ багатовимірної екологічної травми. Розглянуто історичні, культурні та соціальні наслідки ядерної катастрофи 1986 року, а також вплив російсько-української війни 2022 року на цей простір.

Крізь поєднання документального, публіцистичного та художнього дискурсів Сергій Плохій показує, що Чорнобиль не можна розглядати виключно як історичну подію: дослідник формує сучасний дискурс екологічної кризи, стає простором колективної пам'яті та символом відповідальності людства перед довкіллям. Текст включає свідчення очевидців, авторську інтерпретацію фактів та відтворює атмосферу зони відчуження, створює ефект присутності.

Екокритичний аналіз дає змогу розглядати Чорнобильську зону як простір, де перетинається кілька вимірів: соціально-політичний, екологічний, історично-культурний та символічний. Соціально-політичний вимір виявляється у кризі глобальних інституцій та загрози ядерної безпеки під час окупації станції у 2022 році. Екологічний — у поєднанні наслідків техногенної катастрофи та воєнного насильства, що створює простір «подвійної травми». Історично-культурний вимір відображає спадок Чорнобиля як символ втрати, відновлення та національної ідентичності. Символічний — у метафоричному значенні зони як маркера глобальної вразливості цивілізації.

Особливу увагу приділено Рудому лісу та іншим природним елементам, які стають свідками та активними учасниками подій, демонструючи, що природа може бути одночасно й жертвою, і агентом історії. Повернення лелек після бойових дій 2022 року інтерпретується як знак відновлення життя та природної гармонії.

Книга Плохія дає змогу осмислити Чорнобиль як символ, у якому переплітаються минуле й сучасне. Захист території та стійкість людей демонструють, що Чорнобиль — не лише простір травми, а й символ опору, відповідальності та збереження національної ідентичності.

Ключова слова: екокритика, екологія, екологічна травма, екологічна криза, російсько-українська війна, нуклеарна катастрофа, мілітарний дискурс, сучасна українська література.

Вступ. Нуклеарна катастрофа — це масштабна аварія на радіаційно-ядерному об'єкті (атомна електростанція, підприємство цивільної атомної промисловості), наслідком якої є втрата контролю над ланцюговою реакцією, викид значних обсягів радіоактивних речовин у довкілля і, як наслідок, його широко-масштабне забруднення.

Подібні події мають багатовимірний характер: окрім техногенних та екологічних наслідків, вони спричиняють соціальні, культурні й екзистенційні потрясіння, що закарбовуються в колективній пам'яті та формують відчуття травми й екологічної кризи.

У цьому контексті книга Сергія Плохія «Чорнобильська рулетка. Війна в ядерній зоні» є багатошаровим наративом, у якому історичний аналіз поєднується з елементами репорта-

жу, мемуаристики й художньої оповіді. Фактологічний і образний плани переплетені: поряд із хронікою подій автор відтворює атмосферу Чорнобильської зони, передає емоції учасників і динаміку подій, включає голоси очевидців. Це створює ефект присутності, підсилений авторським баченням, що інтерпретує факти крізь призму історичної пам'яті та сьогодення.

Такий підхід дає змогу Сергію Плохію сформувати текст травми (свідчення), застороги (аналітика), пам'яті (мемуари, репортажі) та метафори (публіцистичні й художні інтерпретації), змушуючи замислитися над ціною людських вчинків і шляхами запобігання подібним катастрофам у майбутньому.

Мета статті полягає у виявленні та аналізі образу Чорнобильської зони у творі Сергія Плохія як символу екологічного лиха, а також

у дослідженні того, як війна наклала на цей простір нові шари вразливості та трансформувала його сенси.

Виклад основного матеріалу. За Міжнародною шкалою ядерних подій (INES)¹, розробленою Міжнародним агентством з атомної енергії (МАГАТЕ), аварії класифікують від рівня 4 («аварія») до рівня 7 («велика аварія»)². Рівень INES-5 означає «аварію з ризиком для довкілля» (приклад — аварія на АЕС Три-Майл-Айленд, США, 1979 року); INES-6 — «серйозну аварію» (зокрема, Киштимська катастрофа на хімкомбінаті «Маяк» у Челябінськ-40, нині Озерськ, Росія, 1957 року).

Хронологія ядерних аварій у цивільній атомній промисловості розпочинається з інциденту в Чок-Ріверській лабораторії (Онтаріо, Канада) 1952 року. Список воєнних аварій, відомих на сьогодні, відкриває паровий вибух і пожежа в ядерному реакторі Лейпцига (Німеччина) у 1942 році.

Найвищу сьому категорію (INES-7) отримали техногенні катастрофи на Чорнобильській АЕС 1986 року та японській АЕС «Фукусіма-1» 2011 року. Водночас саме Чорнобиль став глобальною подією найвищого рівня³: у довкілля потрапив майже повний спектр радіонуклідів — від легких ізотопів (йод-131, цезій-134, цезій-137) до важких елементів (стронцій-90, плутоній-239 тощо). У випадку «Фукусіми-1» переважало вивільнення легких ізотопів, насамперед йоду та цезію, що значно обмежило глобальний вплив порівняно з Чорнобилем.

Однак парадокс ядерної енергетики полягає в тому, що «атомні реактори майже не дають шкідливих викидів і навіть <...> постають одним із найбезпечніших способів генерувати електрику. <...> Якщо ми хочемо зменшити вплив на довкілля, а також продовжувати жити наші енергоємні економіки, мусимо докладати максимальних зусиль, щоб атомних станцій більшало. У нас просто немає вибору. Без цього, хай там скільки електромобілів виїдуть на дороги, зменшити викиди CO₂ не вдасться» (Кідрук, 2023, с. 43–44).

За статистичними підрахунками, ймовірність вибуху реактора становить один випадок

¹ Міжнародна шкала ядерних подій. Вікіпедія. URL: https://uk.wikipedia.org/wiki/Міжнародна_шкала_ядерних_подій

² Список цивільних ядерних аварій. Вікіпедія. URL: https://uk.wikipedia.org/wiki/Список_цивільних_ядерних_аварій

³ Порівняння аварій на Чорнобильській та Фукусімській АЕС. Вікіпедія. URL: https://uk.wikipedia.org/wiki/Порівняння_аварій_на_Чорнобильській_та_Фукусімській_АЕС

на сто тисяч років експлуатації. Однак такі дані є не лише сухою хронологією техногенних катастроф, а й формою конструювання колективної пам'яті. У цьому сенсі вони корелюють із підходом Моріса Галбвакса, який розглядав пам'ять як соціальний феномен, що формується через групові уявлення та практики (Halbwachs, 1992), а концепція культурної пам'яті Яна Ассмана, зі свого боку, підкреслювала важливість символічних форм (ритуалів, міфів, текстів), завдяки яким суспільство зберігає та передає травматичний досвід наступним поколінням (Assmann, 2011).

Ядерні катастрофи актуалізують досвід екологічної травми, що зберігається в колективній пам'яті. Це поняття тісно пов'язане з екокритикою, адже дає змогу осмислити наслідки катастроф в екологічно-екзистенційному вимірі.

Під «екологічною травмою» розуміють комплексне переживання катастрофи, яке порушує рівновагу між людиною та довкіллям і залишає тривалі психологічні, культурні й екологічні наслідки. Вона може бути спричинена як природними катаклізмами (землетрусами, повенями, ураганами), так і техногенними аваріями (Чорнобиль, Фукусіма). У сучасному контексті до цього переліку додаються й воєнні дії, що руйнують екосистеми та породжують нові форми травматичного досвіду. Кожна катастрофа вписується в ширший наратив тривоги за майбутнє, недовіри до технологій та усвідомлення глобальної вразливості.

Тож поява екокритики як літературознавчого напрямку була зумовлена зростанням глобальної екологічної свідомості, усвідомленням меж технічного прогресу та наслідків антропогенного втручання в природу. Як літературознавчий напрям вона сформувалася наприкінці ХХ століття в англо-американському академічному середовищі. Основними завданнями цього підходу є аналіз репрезентації природи в художніх і документальних текстах, дослідження відносин людини та довкілля, а також критика антропоцентризму.

На відміну від класичного літературознавства, яке здебільшого трактувало природу як тло для людських дій і дзеркало внутрішнього світу, екокритика прагне надати довкіллю статус повноцінного «персонажа» або навіть суб'єкта. Природа зображується як активний учасник історії, здатний впливати на розвиток суспільств і формування культурних наративів. Література відповідно розглядається, з одного боку, як простір відображення людського досвіду, а з іншого — як середовище, де фіксується й «досвід природи», виражений у художніх образах і метафорах.

У текстах екологічна травма виявляється через образи руїни, «мертвої» території, деградованого простору, а також через топоси страху, відчуження й пам'яті. Вона охоплює досвід як окремої людини чи спільноти, так і цілих ландшафтів, які є свідками та жертвами катастроф.

Екокритичний аналіз книги Сергія Плохія дає змогу розглядати Чорнобильську зону як простір багаторівневої травми, де перетинається кілька вимірів. По-перше, *соціально-політичний*: Чорнобиль свідчить про крах радянської системи та глобальну небезпеку ядерних технологій. Ігнорування МАГАТЕ інформації про воєнну загрозу 2022 року свідчить про те, що політичні інтереси переважають над безпекою («Гроссі <...> не спромігся осудити дії російських окупантів або зажадати чи бодай натякнути на виведення їхніх військ» (Плохій, 2025, с. 73)). Кризу міжнародних інституцій, які мали би гарантувати безпеку, але виявилися неспроможними, засвідчує факт: «ООН та її інституції виявилися нездатними зупинити захоплення» (Плохій, 2025, с. 85). «Чорнобильська зона стала місцем, де уряд спробував об'єднати дві стратегії — готувати країну до війни, нічого про неї не кажучи» (Плохій, 2025, с. 27).

Російська пропаганда використала міф про нібито українську ядерну зброю як аргумент для вторгнення, проте росіяни самі «стали жертвою власної маніпуляції» (Плохій, 2025, с. 92), тому що «були абсолютно не готові до таких бойових дій, які їх чекали в Україні» (Плохій, 2025, с. 97). Внаслідок цього Чорнобиль виявився «найбільш несподіваною ціллю цього вторгнення» (Плохій, 2025, с. 41), ареною боїв («бойові дії ведуться в самій зоні» (Плохій, 2025, с. 47)) і водночас інструментом шантажу («Російська агресія перетворила місце найважливішої ядерної катастрофи у світі на знаряддя війни» (Плохій, 2025, с. 64)). Те, що відбувалося в зоні, стало прелюдією до ще «небезпечнішої ситуації на Запоріжжі» (Плохій, 2025, с. 74). Використання станції як щита «від можливих українських атак» (Плохій, 2025, с. 97) лише підкреслює її політичну функцію і засвідчує безвідповідальність агресора, який свідомо наражає на небезпеку мільйони людей, перетворюючи цивільний ядерний об'єкт на елемент війни.

По-друге, *екологічний вимір*: зона відчуження залишається територією з унікальною екосистемою («первісний рай» (Гундорова, 2025, с. 11)), «мертвою зоною» радіаційного забруднення та невидимої загрози. Тут зберігаються ядерні відходи, а захоплення атомної станції, відповідно до міжнародного законодавства, розцінюється як «акт ядерного тероризму»

(Плохій, 2025, с. 57). Попри це, здійснюються спроби «ревіталізації» Чорнобиля — перетворення його на простір, вільний «від військ і війни» (Плохій, 2025, с. 28).

По-третє, *історично-культурний вимір*: Чорнобильська зона є простором культурної пам'яті, що поєднує кілька пластів історії. Вона символізує втрату домівок і традицій, розрив ідентичності, а також крах радянської міфології, вибудованої на замовчуванні катастрофи 1986 року.

Сьогодні ця територія знову актуалізується як поле «битви у новій війні» (Плохій, 2025, с. 25), де сучасна російсько-українська війна накладається на давню травму, породжуючи нові форми соластальгії — відчуття втрати дому, яке «українці переживали чимало разів протягом власної історії» (Козловець, 2025).

Події 2022 року, коли зона стала місцем «зустрічі російських розвідників та їхніх українських агентів» (Плохій, 2025, с. 171), контрастують із подіями 1986 року, які легалізували «початок українського постмодерну» (Гундорова, 2025, с. 9). Тож Чорнобиль виступає як багатовимірний символ — від радянської травми до сучасного досвіду війни, від джерела втрат до каталізатора культурних змін.

І, нарешті, *символічний вимір*: Чорнобиль є універсальною метафорою вразливості сучасної цивілізації. Якщо після 1986 року він асоціювався з «рукотворною бідой» (Плохій, 2025, с. 173), тобто домінувало його віктимізаційне (реально-трагічне) сприйняття (за Тамарою Гундоровою, с. 10), то згодом частково перетворився на туристичний об'єкт: відбулося сприйняття його як місця пам'яті, атракції та відродження. У 2022 році зона набула нового цивілізаційного сенсу й стала маркером глобальної небезпеки, «місцем двох трагедій» (Плохій, 2025, с. 173) — можливості повторного ядерного інциденту. Тут переплелися пам'ять про техногенну катастрофу й воєнні загрози, формуючи образ потенційної катастрофи планетарного масштабу.

Захоплення Чорнобильської АЕС російськими військами в лютому 2022 стало показовим прикладом крихкості екологічної безпеки в умовах війни — «як легко мирний атом може перетворити на “воєнний” і настільки вразливі до військового захоплення ядерні об'єкти» (Плохій, 2025, с. 176).

Через мілітарний і нуклеарний дискурси автор оголює колективну вразливість людства: «Російська окупація Чорнобильської та Запорізької атомних електростанцій має слугувати тривожним сигналом для світу, що показує, наскільки світ не готовий боротися з актами

ядерного тероризму, здійснюваними великою ядерною державою» (Плохій, 2025, с. 177–178). Тож війна в Україні розглядається як політичний конфлікт і як потенційна екологічна катастрофа планетарного масштабу.

Минуле й сучасне наклалися одне на одне: концепт «Чорнобиль» змінює свій звичний сенс і набуває нової значущості як символ воєнно зумовленої загрози та свідчення опору українців — «перемоги людського духу» (Плохій, 2025, с. 173), і водночас розширює розуміння поняття «екологічної кризи».

У традиційному визначенні «екологічна криза» розуміється як «напружені взаємини людського суспільства з природою, яким властива невідповідність розвитку продуктивних сил і виробничих відносин ресурсно-екологічним можливостям біосфери, наслідком чого є порушення природних умов життєдіяльності людини. <...> В історії розвитку людства відомо п'ять екологічних криз. <...>. П'яту (нинішню) кризу вважають найглибшою. Вона розпочалася у серед. 20 ст. через хімізацію виробництва у промислово розвинених країнах <...> Нинішню екологічну ситуацію в Україні також характеризують як кризову. Медико-біологічні, економічні та соціальні наслідки аварії на Чорнобильській атомній електростанції спричинили в країні ситуацію, близьку до рівня глобальної екологічної кризи» (Гудков, 2009).

В екокритичних студіях Лоуренса Бюеля (Buell, 2005) та Роба Ніксона (Nixon, 2011) термін «екологічна криза» вживається ширше — він охоплює психологічні, соціальні та культурні наслідки руйнування довкілля, які виходять далеко за межі матеріальних втрат.

У постчорнобильському контексті криза проявлялася як відчуження людей від власної землі, втрата «безпечного світу» та недовіра до технологій. У сучасному українському досвіді Чорнобиль знову активізувався як символ — тепер уже в контексті війни. Руйнування промислових об'єктів, підлив Каховської ГЕС, загроза Запорізькій АЕС поглиблюють травму й формують нові образи екологічної кризи, де Чорнобиль стає центральною точкою пам'яті та попередження.

У книзі «Російсько-українська війна: повернення історії» Сергій Плохій, пригадує ранок 24 лютого 2022 року, коли розпочалася повномасштабна війна: «Я тоді працював над дослідженням міжнародної історії чорнобильської ядерної катастрофи» (Плохій, 2023, с. 17). Дослідник підкреслює, що «ядерні об'єкти, як-от Чорнобиль і найбільша в Європі Запорізька АЕС, стали новим полем битви, і з'явилися прямі або завуальовані загрози застосування ядер-

ної зброї» (Плохій, 2023, с. 18). «Ми маємо визнати нову реальність», — застерігає він, адже бойові дії на ядерних об'єктах створюють ризик катастрофічних наслідків.

Історія окупації Чорнобильської АЕС на початку війни стає для Сергія Плохія відправною точкою «подорожі у майбутнє» (Плохій, 2025, с. 17). Саме цій темі присвячена його нова книга «Чорнобильська рулетка. Війна в ядерній зоні» (2025), яка продовжує і розвиває сюжет, започаткований у першій праці — «Чорнобиль: Історія ядерної катастрофи» (2018), та частково у книзі «Російсько-українська війна: повернення історії» (2023).

Метафорична назва нової праці має багатовимірний сенс, поєднуючи досвід минулої катастрофи з трагічною воєнною сучасністю. Образ «рулетки» актуалізує мотив фатальної випадковості й ризику, що супроводжували аварію 1986 року, а в умовах російсько-української війни набуває нового звучання: захоплення Чорнобильської АЕС у 2022 році перетворило світ на заручника «ядерної гри», де на кону опинилися життя мільйонів і майбутнє довкілля.

Рулетка асоціюється з грою, де все залежить від випадку — «пощастить чи ні». У цьому контексті дії російських військових у зоні Чорнобиля постають як безвідповідальна «гра» з ядерною енергією, небезпека якої виходила далеко за межі України. Вислів «війна в ядерній зоні» позначає реальні бойові дії, що загрожують міжнародній безпеці, й символізує глобальну непередбачуваність ядерного чинника. У ширшому сенсі це метафора боротьби — ліквідаторів із радіацією, медиків із хворобами опромінення, суспільства з замовчуванням правди, пам'яті з забуттям, людини з технологіями, працівників станції з окупантами.

Тож назва книги синтезує дві травматичні події: катастрофу 1986 року та сучасну війну, підкреслюючи тяглість ядерної небезпеки й показуючи, як зона відчуження перетворюється на простір, де історична пам'ять перегукується з сучасними актуальними викликами.

Книгу Сергій Плохій присвятив «чоловікам і жінкам із зони відчуження» (Плохій, 2025, с. 5), які стали заручниками цієї патової ситуації, але виявили стійкість, мужність й обережність, усвідомлюючи ядерні ризики. Саме «їхні рішення, — за словами автора, — допомогли врятувати світ від нової Чорнобильської катастрофи» (Плохій, 2025, с. 16).

Збереження українського контролю над Чорнобилем і станцією засвідчило, що територія, яка протягом тридцяти шести років (на 2022 рік) асоціювалася з трагедією та небезпекою, залишилася частиною української дер-

жавності. Росія не змогла реалізувати сценарій узурпації ядерного об'єкта та використати його для шантажу.

Опір агресору став відстоюванням цивілізаційних і культурних цінностей: Чорнобиль — не просто географічна точка, це символ вибору й стійкості української нації перед зовнішньою загрозою. Як наголошує Сергій Плохій, «запеклий опір України російському вторгненню, задокументований у цій книжці, показав, що місто Чорнобиль і атомна станція залишилися українськими, а країна зберегла ідентичність, культуру й мову» (Плохій, 2025, с. 14).

Російська окупація Чорнобильської АЕС розпочалася вдень 24 лютого 2022 року й тривала тридцять п'ять днів. У ніч на 03 березня 2022 року було захоплено й Запорізьку АЕС, яку окупанти використовували «як прикриття, щоб тероризувати сусіднє українське місто артилерійським вогнем» (Плохій, 2025, с. 16).

Ретроспективний аналіз історії Славутича, наймолодшого міста України, розташованого «на давній українській землі» (Плохій, 2025, с. 41), й останнього, збудованого в СРСР (Плохій, 2025, с. 36–37), дає змогу розглядати його як уособлення складного спадку Чорнобильської катастрофи.

З екокритичної перспективи Славутич є прикладом «штучного ландшафту», сформованого не природною еволюцією, а як відповідь на техногенну катастрофу: мешканці змушені були залишити забруднену Прип'ять і формувати нове середовище. Переселення означало, з одного боку, фізичне переміщення, а з іншого — прагнення зберегти культурну тяглість. Символічним жестом стало перевезення з Прип'яті культурних артефактів, зокрема фортепіано для Палацу культури (Плохій, 2025, с. 36), що засвідчувало намагання відтворити ідентичність у новому просторі. Тож Славутич можна розглядати як «екологічний текст», у якому взаємодіють природний, соціальний і культурний виміри катастрофи.

Багаторівнева травма цього простору проявляється у двох часових площинах: поява міста як наслідок ядерної катастрофи 1986 року та його досвід окупації у 2022-му. Це накладає новий військовий вимір на вже наявний техногенний і культурний контекст, демонструючи, як спадщина Чорнобиля трансформується та актуалізується в умовах сучасних загроз.

«Дорогою на Чорнобиль колони військової техніки пройшли через покинуте село Бенівку <...> на території, що мала високий рівень радіації <...>. Через пилюку, яку підняли танки, бронетранспортери, артилерійські установки та інша важка техніка, дозиметри в зоні пока-

зували в шість-вісім разів вищий рівень, ніж зазвичай» (Плохій, 2025, с. 45). Цей епізод промовисто ілюструє, як війна поглиблює екологічну кризу Чорнобильської зони: рух важкої техніки, що символізує мілітаризацію природи, підняв заражений пил і спровокував різке зростання радіаційного фону.

Унаслідок цього покинуті ландшафти перетворюються на простір «подвійної травми» — техногенної та воєнної, де природа виступає і жертвою, і співучасником загрози, породженої людськими діями. Дорога через покинуті села, спочатку зруйновані катастрофою 1986 року, а згодом зачеплені війною, уособлює циклічність руйнування та вразливість довкілля, яке стає ареною історії, пам'яті й насильства. Тож «мертва земля» набуває ще більш загрозливого виміру.

Прикладами зміщення уваги від локальної війни до глобальної екологічної кризи є момент, коли світова спільнота через вірусні відеокадри на YouTube дізналася про бойові дії на території Запорізької АЕС — найбільшої атомної електростанції Європи. Медіаобрази стали своєрідним «екологічним тригером» для глобальної свідомості: саме завдяки зображенням світ усвідомив масштаб небезпеки. У цьому контексті візуальна комунікація стає невіддільною частиною екологічного дискурсу.

Мілітарний (бій, танки, ракети) та нуклеарний (загроза катастрофи, радіація) дискурси тут теж поєднуються: вогонь, вибухи, військова техніка біля ядерного реактора символізують руйнування тонкої межі між техносферою та біосферою. Так виникає образ «зміщеної війни»: «війна в Україні» трансформується у «планетарну кризу», що загрожує всій цивілізації. «Після захоплення Чорнобиля на Заході здебільшого проігнорували те, що війна в Україні вже набула ядерного відтінку й загрожує радіоактивним забрудненням населення та довкілля. Тепер ситуація була іншою. Усі бачили кадри бою за ядерний об'єкт із залученням танків і пускових установок для керованих ракет. Тепер небезпеку серйозної ядерної катастрофи вже неможливо було ігнорувати» (Плохій, 2025, с. 82).

Події на Запорізькій АЕС накладаються на тінь Чорнобиля: стара травма перегукується з новою загрозою, породжуючи колективний страх. «Екологічний фантом» минулого оживає в сучасності, а відчуття «другого Чорнобиля» робить тему універсальною та зрозумілою для світу. Так формується стан солестальгії — страху втратити безпечне середовище. «З Божої ласки світові вдалося уникнути ядерної катастрофи вчора вночі» (Плохій, 2025, с. 85) — ця

фразе, що поєднує метафору, гіперболу, антитезу й релігійно-символічний образ, звучить максимально експресивно й тривожно. Вона фіксує крихкість межі між життям і глобальною трагедією та наголошує, що виживання залежить не стільки від технологій чи міжнародних інституцій, скільки від випадку або «чуда». Це посилює усвідомлення екологічної вразливості планети.

Рудий ліс як меморіал екологічної катастрофи — один із найсильніших символів багатшарової екологічної травми Чорнобиля. Сосни, що набули іржаво-бурого кольору після радіаційного удару 1986 року, досі зберігають на собі сліди катастрофи: навіть нові дерева залишаються деформованими й зараженими, нагадуючи, що природа не відновлюється автоматично. Радянська практика «поховання» уражених сосен у «довгих траншеях» (Плохій, 2025, с. 99) створила своєрідні «братські могили» для лісу — промовистий образ смерті екосистеми, який персоніфікує довкілля як живий, травмований організм. Рудий ліс — це простір пам'яті, екологічний архів, де зафіксовані рани минулого й попередження для майбутнього.

Під час війни цей простір знову перетворюється на поле насильства: російські військові, ігноруючи загальновідомі свідчення про небезпеку («Про цей ліс згадували в кожній книжці та фільмі про Чорнобиль» (Плохій, 2025, с. 99)), рили окопи в найбільш заражених місцях. Так вони ще більше руйнували й без того нестабільне середовище, накладаючи воєнну травму на техногенну.

З одного боку, це було знеціненням елементарних правил безпеки, а з іншого — «оживлення» давньої рани, коли радіаційне минуле екосистеми накладається на теперішнє мілітарне насильство.

Рудий ліс — це активний простір пам'яті: він зберігає сліди катастрофи 1986 року і водночас стає свідком війни. Тут природа і людина знову вступають у конфлікт: агресія та безграмотність ставлять під загрозу саму основу життя, а екосистема продовжує зберігати шрами минулого. Образ Рудого лісу показує, що екологічна травма Чорнобиля не залишилася в минулому — вона актуалізується в нових кризах і перетворюється на універсальний символ колективної відповідальності за довкілля: «Рудий ліс <...> знову з'явився в новинах» (Плохій, 2025, с. 168).

Уривок про обстріл Славутича демонструє ключовий для екокритичного аналізу момент — природа діє як активний агент. «Нас захистила сама природа, адже вздовж траси було багато

дерев, які втратили крону, бо стояли на шляху ворожих снарядів» (Плохій, 2025, с. 150). Тут відбувається зсув від антропоцентричного бачення до екоцентричного: виживання містян залежить не тільки від людей, а й від сили природи. Дерев, що стали щитом, персоніфікуються як союзники, фактично замінюючи оборонні споруди. Сліди бою закарбовуються і в людській пам'яті, і в самому довкіллі — пошкоджені дерева стають мітками війни. Такий образ створює парадоксальну амбівалентність: природа водночас є і жертвою, і захисником.

Як природа інтегрується в наратив війни й стає символом колективної надії на відродження, засвідчують спогади місцевого жителя: «Орки поїхали, і через два-три дні прилетіло стільки лелек! Їх був просто мільйон» (Плохій, 2025, с. 164). Лелеки в українській культурі символізують життя й родинний затишок. У воєнному контексті їхнє масове повернення набуває нового сенсу — природного знаку перемоги та відновлення гармонії, підтвердження того, що Чорнобиль «житиме». Птахи персоніфікуються: вони ніби реагують на людську подію — відступ окупантів — і влітаються у символічний простір визволення.

«Ще 1986 року ліквідатори відчували те саме, коли бачили, що лелеки повертаються до зони відчуження. Вона поверталася до життя» (Плохій, 2025, с. 165). Паралель між 1986 роком і сьогоденням поглиблює образ: і тоді, після катастрофи, і тепер, після воєнних дій, приліт лелек сприймається як знак відновлення екосистеми та життєве пророцтво — надія на майбутнє. Тож довкілля стає носієм сенсів і є частиною колективної пам'яті, оживлюючи релікти традиційної екологічної міфології.

Сергій Плохій підкреслює, що війна перетворила ядерну енергію з технологічного ресурсу на фактор глобальної загрози, нагадуючи, що безпека цивілізації залежить від усвідомлення й відповідальності людей перед природою.

Висновок. Чорнобиль не можна розглядати лише як подію минулого: він є простором пам'яті, де війна накладає нові шари травми на вже ушкоджену територію. Природа, зокрема Рудий ліс, виступає свідком і учасником цих подій, демонструючи тісний зв'язок між екологічною катастрофою та воєнним насильством.

Сергій Плохій демонструє, як література формує дискурс, що поєднує історичний аналіз та особистий досвід працівників Чорнобильської АЕС. Це дає змогу створити нову оптику для осмислення Чорнобиля як минулої техногенної катастрофи та сучасного виклику.

1. Assmann Jan. *Cultural Memory and Early Civilization: Writing, Remembrance, and Political Imagination*. Cambridge: Cambridge University Press. 2011. https://www.academia.edu/38303747/Assmann_Jan_Cultural_Memory_and_Early_Civilization
2. Buell Lawrence. *The Future of Environmental Criticism*. Blackwell, 2005.
3. Гудков Ігор, Гайченко Віталій. Екологічна криза. *Енциклопедія сучасної України*. НАН України, НТШ. Київ: Інститут енциклопедичних досліджень НАН України, 2009. Т. 9. URL: <https://esu.com.ua/article-18679>
4. Гундорова Тамара. Післячорнобильська бібліотека. Український літературний постмодернізм. Київ: Комубук, 2025. 392 с.
5. Кідрук Макс. Теорія неймовірності. Сімдесят історій про все на світі. Рівне: Бородатий Тармарин. 2023. 304 с.
6. Козловець Ліза. Природа як повноправний персонаж — як працює екокритика? Культура читання і мистецтво книговидавництва. 13.06.25. URL: <https://chytomo.com/pryroda-iak-povnopravnyj-personazh-iak-pratsiuie-ekokrytyka/>
7. Міжнародна шкала ядерних подій. *Вікіпедія*. URL: https://uk.wikipedia.org/wiki/Міжнародна_шкала_ядерних_подій
8. Halbwachs Maurice. *On Collective Memory*. Chicago: University of Chicago Press. 1992. https://www.academia.edu/1411582/Halbwachs_Coser_On_Collective_Memory
9. Nixon Rob. *Slow Violence and the Environmentalism of the Poor*. Harvard UP, 2011.
10. Плохій Сергій. Російсько-українська війна: повернення історії. Харків: Книжковий клуб «Клуб сімейного дозвілля», 2023. 400 с.
11. Плохій Сергій. Чорнобильська рулетка. Війна в ядерній зоні. Харків: Книжковий клуб «Клуб сімейного дозвілля», 2025. 224 с.
12. Порівняння аварій на Чорнобильській та Фукусімській АЕС. *Вікіпедія*. URL: https://uk.wikipedia.org/wiki/Порівняння_аварій_на_Чорнобильській_та_Фукусімській_АЕС
13. Список цивільних ядерних аварій. *Вікіпедія*. URL: https://uk.wikipedia.org/wiki/Список_цивільних_ядерних_аварій

REFERENCES

1. Assmann, Jan (2011). *Cultural Memory and Early Civilization: Writing, Remembrance, and Political Imagination*. Cambridge: Cambridge University Press [in English]. https://www.academia.edu/38303747/Assmann_Jan_Cultural_Memory_and_Early_Civilization
2. Buell, Lawrence (2005). *The Future of Environmental Criticism*. Blackwell [in English].
3. Hudkov, Ihor, & Haichenko, Vitalii (2009). *Ekolohichna kryza* [Environmental Crisis]. *Entsyklopediia suchasnoi Ukrainy*, NAN Ukrainy, NTSh, Kyiv: Instytut entsyklopedychnykh doslidzhen NAN Ukrainy, Vol. 9 [in Ukrainian]. <https://esu.com.ua/article-18679>
4. Hundorova, Tamara (2025). *Pisliachornobylska biblioteka. Ukrainskyi literaturnyi postmodernizm* [Post-Chernobyl Library. Ukrainian Literary Postmodernism]. Kyiv: Komubuk [in Ukrainian].
5. Kidruk, Maks (2023). *Teoriia neimovirnosti. Simdesiat istorii pro vse na sviti* [The Theory of Improbability. Seventy stories about everything in the world]. Rivne: Borodatyi Tamaryn [in Ukrainian].
6. Kozlovets, Liza (2025). *Pryroda yak povnopravnyi personazh — yak pratsiuie ekokrytyka?* [Nature as a full-fledged character — how does ecocriticism work?] *Kultura chytannia i mystetstvo knyhovydannia* [in Ukrainian]. <https://chytomo.com/pryroda-iak-povnopravnyj-personazh-iak-pratsiuie-ekokrytyka/>
7. *Mizhnarodna shkala yadernykh podii* [International Nuclear Event Scale]. Wikipedia [in Ukrainian]. https://uk.wikipedia.org/wiki/Mizhnarodna_shkala_yadernykh_podii
8. Halbwachs, Maurice (1992). *On Collective Memory*. Chicago: University of Chicago Press [in English]. https://www.academia.edu/1411582/Halbwachs_Coser_On_Collective_Memory
9. Nixon, Rob (2011). *Slow Violence and the Environmentalism of the Poor*. Harvard UP [in English].

10. Plokhii, Serhii (2023). Rosiisko-ukrainska viina: povernennia istorii [The Russian-Ukrainian War: The Return of History]. Kharkiv: Knyzhkovyi klub «Klub simeinoho dozvillia» [in Ukrainian].
11. Plokhii, Serhii (2025). Chornobylska ruletka. Viina v yadernii zoni [Chernobyl Roulette. War in the Nuclear Zone]. Kharkiv: Knyzhkovyi klub «Klub simeinoho dozvillia». 224 p. [in Ukrainian].
12. Porivniannia avarii na Chornobylskii ta Fukusimskii AES [Comparison of the accidents at the Chernobyl and Fukushima Nuclear Power Plants]. Wikipedia [in Ukrainian]. https://uk.wikipedia.org/wiki/Porivniannia_avarii_na_Chornobylskii_ta_Fukusimskii_AES
13. Spysok tsyvilnykh yadernykh avarii [List of Civil Nuclear Accidents]. Wikipedia [in Ukrainian]. https://uk.wikipedia.org/wiki/Spysok_tsyvilnykh_yadernykh_avarii

Nataliia Rozinkevych,

Borys Grinchenko Kyiv Metropolitan University (Kyiv, Ukraine)

<https://orcid.org/0000-0002-7292-1015>

e-mail: n.rozinkevych@kubg.edu.ua

ECOCRITICAL UNDERSTANDING OF THE CHORNOBYL ZONE IN SERGII PLOKHII'S BOOK "CHERNOBYL ROULETTE: WAR IN THE NUCLEAR DISASTER ZONE"

The article offers an ecocritical analysis of Serhii Plokhii's "Chernobyl Roulette: War in the Nuclear Disaster Zone", in which the Chernobyl Exclusion Zone is presented as a symbol of multidimensional ecological trauma. The study examines the historical, cultural, and social consequences of the 1986 nuclear catastrophe, as well as the impact of the 2022 Russia-Ukraine war on this space.

Through the interplay of documentary, journalistic, and literary discourses, Plokhii demonstrates that Chernobyl cannot be viewed solely as a historical event: it shapes contemporary discourse on ecological crisis, becomes a site of collective memory, and stands as a symbol of humanity's responsibility toward the environment. The text incorporates eyewitness testimonies, the author's interpretation of facts, and a reconstruction of the atmosphere of the Exclusion Zone, creating a strong effect of presence.

Ecocritical analysis makes it possible to conceptualize the Chernobyl Zone as a space where several dimensions intersect: socio-political, ecological, historical-cultural, and symbolic. The socio-political dimension is manifested in the crisis of global institutions and the threat to nuclear safety during the occupation of the plant in 2022. The ecological dimension emerges in the combination of the consequences of a technological catastrophe and wartime violence, producing a space of "double trauma." The historical-cultural dimension reflects Chernobyl's legacy as a symbol of loss, renewal, and national identity. The symbolic dimension is evident in the metaphorical meaning of the Zone as a marker of global civilizational vulnerability.

Special attention is given to the Red Forest and other natural elements, which act as both witnesses and participants in events, showing that nature can simultaneously be a victim and an agent of history. The return of storks after the 2022 hostilities is interpreted as a sign of life's renewal and the restoration of natural harmony.

Plokhii's book allows for the comprehension of Chernobyl as a symbol in which past and present are interwoven. The defense of the territory and the resilience of its people demonstrate that Chernobyl is not only a space of trauma but also a symbol of resistance, responsibility, and the preservation of national identity.

Keywords: ecocriticism, ecology, ecological trauma, ecological crisis, Russia-Ukraine war, nuclear catastrophe, militarized discourse, contemporary Ukrainian literature.

Стаття надійшла до редакції 02.08.2025

Прийнято до друку 07.10.2025

Ірина Руснак,

Київський столичний університет імені Бориса Грінченка (Київ, Україна)

<https://orcid.org/0000-0001-8355-7389>

e-mail: i.rusnak@kubg.edu.ua

ІСТОРІОСОФСЬКІ «СИЛЬВЕТКИ» БОРИСА ГОМЗИНА ПРО «ІСТОРІЮ РУСІВ», ТАРАСА ШЕВЧЕНКА ТА ЕТИЧНУ ФОРМУЛУ НАЦІОНАЛЬНОГО ЄДНАННЯ

У пропонованій статті здійснено інтерпретацію есею «Два українські патріоти» (1930) відомого діяча української культури Бориса Гомзина, що є маловивченою частиною його творчої спадщини. Дослідження сфокусоване на розкритті історіософської концепції мислителя та запропонованої ним етичної формули національного єднання. Б. Гомзин, наслідуючи погляди М. Драгоманова, розглядав «Історію Русів» не як суто історичну працю, а як фундаментальну політичну пам'ятку кінця XVIII століття, створену представником лівобережного шляхетства Григорієм Полетикою. У цьому трактаті він вбачав маніфест захисту козацьких вольностей та автономістської традиції, що протистояв імперському деспотизму. В умовах занепаду гетьманату література вимушено взяла на себе спадкоємність політичних ідей «Історії Русів», ставши засобом збереження національної ідентичності. Авторка обґрунтувала, що вплив «Історії Русів» на Тараса Шевченка оцінювався Б. Гомзином як прямий і ключовий для формування історичних та національних мотивів у творчості поета. Особлива увага в статті зосереджена на осмисленні запропонованої Б. Гомзином етичної формули національного єднання. Мислитель стверджував, що глибокий розкол у середовищі української еліти можна подолати лише на морально-духовній основі. Єдналим чинником він називав жертвенну любов до України, яка ставить національний ідеал вище за становий егоїзм, про що свідчить ідейна спорідненість автора «Історії Русів» й автора «Кобзаря». Таким чином, історіософія Б. Гомзина містить кордоцентричну концепцію моральної величчї патріотичного чину, що є фундаментальною засадою для національної консолідації українства.

Ключові слова: Борис Гомзин, вісниківці, есей, історіософія, «Історія Русів», Григорій Полетика, Тарас Шевченко.

Вступ. Борис Гомзин — помітна постать української культури першої половини XX століття. Уже в 1920-х роках він зарекомендував себе як військовий і політичний діяч, талановитий письменник-вісниківець й активний публіцист. Це маловивчена сторінка його творчої біографії, що потребує ґрунтовного осмислення в найближчому майбутньому. Особливої уваги заслуговує і наукова діяльність Б. Гомзина, яка була пов'язана з Українським вищим педагогічним інститутом імені Михайла Драгоманова в Празі. У 1924–1927 роках він навчався тут на історико-літературному відділі (підвідділ літератури). Навчання закінчив захистом дипломної роботи «“Марія” Тараса Шевченка» (Передмова, 1954, с. 13) та отримав титул педагога середніх шкіл (Мірний, 1934, с. 142). Із жовтня 1928 року Б. Гомзин працював коад'ютором, тобто нештатним працівником кафедри історії української літератури, де викладав студентам українську літературу. 19 листопада того ж року він успішно захистив дисертацію «Тарас Шевченко й “Історія Русів”»

(Передмова, 1954, с. 13) та отримав титул доктора літератури (Мірний, 1934, с. 143). Власне, все це спонукало спочатку студента, а потім і викладача вищої школи до наукової діяльності та виступів з науковими доповідями перед академічною спільнотою. З-поміж опублікованих наукових праць Б. Гомзина варто назвати кілька: «Св. Письмо й моменти устремління до вічності й до волі в Т. Шевченка й у його творах» (Гомзин, 1926, с. 41–56), «Два українські патріоти» (Гомзин, 1930, с. 5–13) і «“Пісня Київського Слав'янина” М. Драгоманова і вірш “Поклик до братів славян” М. Старицького» (Гомзин, 1930–1930, с. 79–102). Не виключено, що в набутку митця були й інші літературознавчі розвідки, однак відшукати їх поки не вдалося.

Синтез творчих і дослідницьких зацікавлень сформував унікальний характер інтелектуальної спадщини Б. Гомзина. Академічні наукові розвідки та перші дві з названих вище праць засвідчили, що одним із важливих аспектів його наукової діяльності є внесок у шевченкознавство. **Мета наукової статті** полягає в інтерпретації есею «Два

українські патріоти» Б. Гомзина. Дослідження сфокусоване на розкритті історіософської концепції автора щодо «Історії Русів» як фундаментальної політичної пам'ятки та оцінці її прямого впливу на творчість Тараса Шевченка. Особливу увагу зосереджено на осмисленні запропонованої Б. Гомзиним етичної формули національного єднання, яка має на меті подолання історичних і соціальних розколів українського суспільства на основі жертвовної любові до України. Осмислення малодослідженої спадщини науковця, письменника й публіциста дасть змогу не тільки поглибити сприйняття ключових ідей тогочасної літературознавчої думки, але й уможливить розуміння світоглядної основи його багатогранної творчості.

Текст, що ліг в основу есею «Два українські патріоти», був уперше презентований у форматі доповіді 2 квітня 1930 року на засіданні Товариства українських письменників і журналістів у Празі. Захід був присвячений вшануванню пам'яті Тараса Шевченка. Найбільш вірогідно, що «силуетки» були концентрованим висновком з докторської наукової роботи Б. Гомзина, у якій його погляди на «Історію Русів» та її вплив на Т. Шевченка мали вигляд глибокого, системного й доказового аналізу. Підґрунтям для такого висновку слугують численні апеляції до праць М. Драгоманова, М. Костомарова, О. Грушевського, В. Петрова, С. Єфремова, мемуарної спадщини А. Солтановського й М. Тишкевича, публікацій у журналі «Основа» та збірниках «За сто літ: Матеріали з громадського й літературного життя України XIX і початків XX століття», «Україна».

Обрана автором жанрова дефініція — «силуетки» (від *фр.* silhouette — контур, обрис) — засвідчила свідому відмову від вичерпного наукового аналізу, що було зумовлено ситуацією святкового вечора. Б. Гомзин зосередився на окресленні ключових ідейних засад «Історії Русів», зокрема простежив її прямий вплив на світогляд Т. Шевченка, формування історичних і національних мотивів у його творчості, а також тяглість державотворчих потуг українства від часу появи цього твору до визвольного руху XX століття. Водночас жанрова специфіка підкреслила суб'єктивний, авторський ракурс висвітлення проблеми. Відтак у студентському часопису було оприлюднено лаконічний і виразний есей, який концентрувався на концептуальних засадах «Історії Русів» та її визначальному значенні для становлення національної самосвідомості українців і національно-визвольного руху.

Б. Гомзин не погоджувався з думкою про те, що вихідною точкою новітньої ідеології україн-

ства було Кирило-Мефодіївське братство: «Так ніби до 45–46 рр. XIX ст. чисте поле було. Тоді як “братство” це було лише одною з багатьох ланок того довгого ланцюга, що звемо його Історією Народу Українського. Приємно стає, коли знаходиш у цьому минулому моменти, що й нам у нашої державотворчій праці за дороговкази служити можуть» (Гомзин, 1930, с. 6). Таким орієнтиром для автора есею була «Історія Русів», яку він розглядав як фундаментальний текст у становленні української національної ідеї. Дослідник виходив із припущення, що автором твору є Григорій Полетика. Б. Гомзин демонстрував глибоке розуміння означеної проблеми, оперував низкою наукових фактів, а його позиція щодо авторства відповідала тогочасному стану дослідження пам'ятки.

Грунтовний науковий пошук автора «Історії Русів» розпочався в XIX столітті і був зосереджений переважно навколо постатей із козацько-старшинської еліти. 3-поміж перших з'явилася гіпотеза О. Лазаревського про авторство архієпископа Георгія Кониського (Лазаревський, 1861, с. 9–13). Незабаром фокус наукового інтересу змістився на представників родини Полетик. В. Іконніков вперше вказав на Г. Полетику як імовірного автора пам'ятки (Іконніков, 1908, с. 1611–1650). О. Лазаревський, опрацювавши архівні матеріали шляхетської родини, відмовився від своїх попередніх тверджень і підтримав це припущення (Лазаревський, 1862, с. 32–51). Майже в той самий час виникла ще одна гіпотеза, що стосувалася сина Г. Полетики — Василя. На основі аналізу епістолярної спадщини останнього В. Горленко обґрунтовував тезу про його активну участь у текстотворенні історичної праці (Горленко, 1893, с. 41–76). Згодом цю версію підтримав А. Єршов (Єршов, 1928, с. 286–291). Натомість компромісне бачення авторства, якого дотримувався О. Грушевський, полягало в тому, що батько (Григорій Полетика) ініціював написання твору, а син (Василь Полетика) довершив його опрацювання (Грушевський, 1908, с. 396–427).

XX століття визначило домінантні вектори подальших літературознавчих студій у межах окресленої проблематики. У 1920-х роках з'явилася радикально нова гіпотеза, яка вивела наукові пошуки за межі осіб, згаданих у традиційному дослідницькому полі. М. Слабченко і П. Клепацький висунули ідею про авторство Олександра Безбородька — канцлера Катерини II (Слабченко, 1925, с. 103–107; Клепацький, 1928, с. 280–285). Саме такий погляд згодом активно розвивали А. Яковлів і М. Возняк, чії розвідки з'явилися друком наприкінці 1930-х років (Яковлів, 1937, с. 71–113; Возняк, 1939).

На момент появи відчиту-есею Б. Гомзина їх ще не було, а праць советських літературознавців дослідник, найпевніше, не читав. Отже, 1930 року він підтримував загальноприйняту українську літературознавчу думку.

Б. Гомзин демонстрував національно-світоглядну рецепцію як самої пам'ятки, так і її ймовірного автора. Дослідник трактував останню не лише як історичну працю, а і як ключовий політико-культурний трактат, що детермінував національні інтенції українців. Він рішуче прагнув відновити авторитет «Історії Русів», яка, на його думку, була несправедливо оцінена пізнішими поколіннями внаслідок критичної традиції, започаткованої М. Костомаровим.

М. Костомаров негативно ставився до «Історії Русів». У петербурзькій газеті «Порядок» вчений надрукував статтю «Із поїздки в Батурин в 1878 році», де зауважив, що пам'ятка є шкідливим продуктом старшинського мислення, у якому побачив джерела дворянського консерватизму. Ще однією причиною «незадоволення» була популярність твору в консервативних колах українського поміщицтва, чий патріотизм формувався під впливом ідей авторитетного тексту. М. Костомаров не втримався і від критики ідеалізації української минувшини та поширеної практики покладання вини за українські проблеми виключно на Росію (Костомаров, 1881, с. 1–2). Полемічний матеріал науковця спровокував конструктивну дискусію. М. Драгоманов у своїй публікації в тому ж періодичному виданні обґрунтував доцільність розглядати «Історію Русів» не в науковому, а в політичному ракурсі як трактат. Дослідник сприймав пам'ятку передусім як маніфест відстоювання прав людини та європейських культурних цінностей. Він акцентував на викривальному пафосі твору, спрямованому проти низки соціально-політичних і культурних деструктивних явищ, зокрема кріпосного права, чиновницького деспотизму, нівелювання норм закону, військового насилля, релігійної нетерпимості, національної винятковості та ксенофобії. Вчений відводив твору функцію ключового чинника у генезі прогресивних суспільних інтенцій у середовищі еліти (Драгоманов, 1881, с. 1–2). З точки зору М. Драгоманова, «Історія Русів» стала ідейною попередницею «Кобзаря» Т. Шевченка.

В есеї Б. Гомзин виявив добру обізнаність із полемікою М. Костомарова і М. Драгоманова. Не сприйнявши оцінок першого, він високо оцінив наукову позицію іншого, вважаючи М. Драгоманова далекоглядним дослідником. Саме Б. Гомзин відзначив демократичні тенденції в «Історії Русів», чим випередив свій

час і адекватно зрозумів історичне значення пам'ятки. Фактично він став на бік М. Драгоманова, у подальшому висловлюючи власне розуміння того, яке значення мала «Історія Русів» для українства.

Для автора аналізованого есею Г. Полетика — український патріот-інтелектуал. Діяльність вихованця Київської Академії в Катерининській Комісії¹ була спрямована на захист «<...> думки про державну самобутність і самостійність українську» (Гомзин, 1930, с. 8). Слід зазначити, що інтерпретація Б. Гомзиним діяльності Г. Полетика зумовлена його національно орієнтованим підходом до аналізу історичних явищ ранньомодерної доби. У цій перспективі Г. Полетика постає не лише як політик, що лобював станові інтереси шляхти, але і як діяч, який прагнув зберегти українську політичну суб'єктність в умовах посилення імперського тиску. Така дослідницька позиція є релевантною сучасним тенденціям. Історична наука початку XXI століття розглядає Г. Полетика як виразника ідей політичної еліти Гетьманщини, що у XVIII столітті еволюціонувала до республіканізму — єдиної життєздатної форми для функціонування козацької держави як окремого політичного об'єкта (Стеньгач, 2021, с. 20–29).

Обізнаність Г. Полетика з європейською філософією засвідчила численні цитати з Вольтера на сторінках «Історії Русів». Окрім того, зі спадщини автора пам'ятки Б. Гомзин згадав переклади творів античних філософів (Арістотеля, Епіктета, Ксенофонта), релігійні «Размышления» та укладений шестимовний словник (англійською, латинською, німецькою, російською, старогрецькою та французькою мовами). Усе це дало змогу констатувати глибоку ерудицію автора «Історії Русів» у сфері надбань світової та класичної культурної традиції, а також його виразні просвітницькі прагнення.

Б. Гомзин обґрунтував специфіку політичного світогляду Г. Полетика, інтерпретуючи її крізь призму історичного контексту XVIII століття — доби «просвіченого абсолютизму». В умовах, коли гетьманат доживав свої дні, але автономічна традиція ще жила, український патріот Г. Полетика мусив шукати розв'язання «<...> українського питання лояльними способами у площині російсько-українських відносин» (Гомзин, 1930, с. 8). Цей лоялізм був тактичним кроком, що відповідав добі, коли українські діячі ще бачили «якісь надії» на збе-

¹ Законодавча комісія 1767–1768 років, яка опікувалася реформуванням імперії та підготовкою нового зведення законів.

реження чи відновлення державності. Принцип історичного контекстуалізму дав змогу авторові есею захистити «Історію Русів» від критики пізнішої доби. Б. Гомзин наголосив на необхідності оцінювати ідеї пам'ятки в контексті часу її появи: «<...> не обвинувачуймо людей XVIII в. за те, що вони не голосили правд XX в.». Він визнав, що демократичні тенденції у творі були «<...> своєрідними, так би мовити, тогочасними» (Гомзин, 1930, с. 8), розуміючи їх як станові або аристократично-республіканські, характерні для козацької старшини, а не для масової демократії.

Б. Гомзин зауважив, що, попри вагомий інтелектуальний набуток минулого, саме «Історія Русів» «<...> полонила думки й серця ширшого укр. громадянства» (Гомзин, 1930, с. 9). У тексті є алюзія на відому фразу з листа 1825 року М. Маркевича до К. Рилєєва («Ви в нас знайдете живим дух Полуботка»). Цим автор підтвердив тезу про те, що у середовищі українського дворянства початку XIX століття автономістські ідеї зберігали високий рівень рецепції та виступали ідейним містком між козацько-старшинською ідеологією XVII–XVIII століть і модерним українським національним рухом. Отже, формування тогочасної української еліти відбувалося на світоглядних засадах, артикульованих «Історією Русів».

У своїх роздумах автор не оминув проблеми зрадництва, якому народ дав, на його думку, більш влучну назву — «лакомство нещасне»: «В кожного народу й у кожній верстві знайдемо і Леонідів і Ефіяльтів. <...> Звичайно Ефіяльтів більше в подоланих і впосліджених, а через те безтрадиційних народів, їх більше в тих верствах, що до того “лакомства нещасного” стежку мають» (Гомзин, 1930, с. 7). Це міркування є глибокою історіософською та етичною максимою, що висвітлює проблему національної зради (колаборації) та її соціальне коріння. Автор використав класичну антономазію для пояснення внутрішніх розколів в українському суспільстві: Леоніди — герої, саможертвовні захисники; Ефіальти — зрадники, ренегати. Він зосередив увагу на соціально-психологічних умовах, що сприяли появі «прочан московських» в українській історії. Б. Гомзин концептуалізував національну зраду як світоглядний феномен, детермінований втратою державності та соціальною деградацією (упослідженням), що призводило до «безтрадиційності» — відсутності сильної політичної та культурної традиції, яка слугувала б моральним запобіжником ідентичності та опору. Дослідник наголосив, що корисливість і матеріальні блага імперії створюють найбільшу спокусу для еліти, яка має доступ до цих

благ. Б. Гомзин переконаний, що для подолання цього деструктивного явища нація потребує не лише героїзму, а й зміцнення традиції та відновлення державності.

Автор есею стверджував, що «Історія Русів» відображала світогляд лівобережного українського шляхетства другої половини XVIII століття. Власне, воно було спадкоємцем державницької традиції, започаткованої Богданом Хмельницьким. Дослідник наголошував на початковій національній активності цієї верстви, підкреслюючи її готовність до збройної боротьби: «Це було тоді, коли в цієї шляхти ще кров буйно по жилах грала й змушувала руки гарячі часто-густо за шаблю козацьку хапатися в обороні своїх національних (релігійних) прав» (Гомзин, 1930, с. 7). В есею наведено прізвиська десятків шляхетських родів тієї доби, які засвідчили свою непохитну вірність гетьману.

У пізнішій ретроспекції Б. Гомзин визначав ключовими постатями, які сприяли формуванню українського шляхетства (козацької старшини), гетьманів Івана Мазепу та Павла Полуботка. У такий спосіб він акцентував увагу на відданості української шляхти ідеалам автономії, козацьких вольностей та державності. Для нащадків Григорія Полетики «Історія Русів» функціонувала аж до 1850-х років як основоположний текст для національної самоідентифікації та обґрунтування політичних прав.

В есеї автор констатував факт розколу в середовищі українського лівобережного шляхетства після скасування гетьманату, що призвело до втрати національної ідентичності та провінціалізації еліти. Активній, політично орієнтованій групі навколо Г. Полетики, на думку Б. Гомзина, протистояла група духовної самотності, яскравим представником якої був Г. Сковорода. Вона знехтувала інтересом до політичних змагань і шукала розв'язання життєвих проблем у «духовному вдосконаленні». Втративши «Полетикинське» (політичну активність) і «Сковородинське» (духовну глибину), ця група поступово почала вироджуватися. Вона швидко інкорпоровалася у загальноімперські культурні норми, функціонуючи в межах імперії.

Історичні події зруйнували надії, які плекав Г. Полетика та його оточення: 1764 року було остаточно ліквідовано гетьманат, а після Другого поділу Польщі значна частина Правобережної України відійшла до Росії, що поширило дію імперського законодавства про кріпацтво на приєднаних територіях. У результаті автономічна традиція була повільно нівельована, а Київ втратив статус європейського культурного центру. Б. Гомзин протиставив патріотичне шляхетство, яке успадкувало традицію Г. Полетики,

тій частині еліти, що втратила інтерес до політичних змагань і почала дивитися на Україну «<...> крізь призму російську» (Гомзин, 1930, с. 9). Яскравим представником такої позиції в есею названо М. Гоголя. Відхід від активного політичного життя призвів до того, що українське життя стало «малоросійським», а згодом «южно-руським» і провінціальним. Тим часом Росія, інтегруючись у європейський простір завдяки реформам Петра I, значно випередила Україну в культурному розвитку. Б. Гомзин підсумував, що в часи політичного занепаду України саме «Історія Русів» забезпечила перехід національної справи на «<...> суто літературне поле» (Гомзин, 1930, с. 9), що не дало загинути українській справі, знов піднявши її на порядок денний. На цій підставі автор есею сформулював тезу про те, що «Історія Русів» є маніфестом українського державного мислення, що був засвідчений напередодні його остаточного занепаду.

Висвітлюючи історичні передумови соціокультурної диференціації в межах українського простору, автор використав концепт Дніпра як «трагічного кордону» для пояснення суттєвих відмінностей, що сформувалися між лівобережною та правобережною українською шляхтою. Така інтерпретація слугувала основою для аналізу розбіжностей у політичній і соціальній траєкторіях розвитку цих станових груп, чиє становище було безпосередньо зумовлене їхньою приналежністю до різних геополітичних сфер впливу — Речі Посполитої та Росії. Саме цей географічний і політичний розкол, на думку автора, став першопричиною втрати національної єдності та визначив унікальні риси і функціонал шляхетських еліт обох берегів.

У подальших роздумах Б. Гомзин окреслив стан справ Правобережної України, де, на його думку, авторитет Москви був ще слабким, натомість переважали західні впливи. Історіософські погляди автора ґрунтувалися на романтично-критичному осмисленні української історії, особливо долі Правобережжя, яке він розглядав як осередок нестримної козацької вольниці та водночас жертвну арену історичного фатуму. Ця концепція дала змогу визнати боротьбу як головний зміст українського існування і пояснювала відсутність сталої державності через непереборні зовнішні та внутрішні чинники. Правобережна Україна протягом століть перебувала у стані «шарпанини» — постійних навал татар, польського «Drang-u на Схід», московських вторгнень і внутрішнього безладу («своїх гультяїв»). Ця безперервна нестабільність і відсутність єдиної влади («<...> літами тут не знали кого і слухати треба») призвела

до невідворотного наслідку: попри потужний «живчик український», не змогло «<...> витворитися й устаткуватися державотворче “своє”» (Гомзин, 1930, с. 10). Тож автор есею пояснив брак державності не відсутністю патріотизму, а історичним фаталізмом і надмірною стихійністю козацької «долі-волі», яка виявилася несумісною з порядком.

В умовах, коли не було кому «плекати» традицію чи «писати й читати» літописи, єдиним хоронителем пам'яті про козацьку славу та носієм національної ідентичності залишилася народна пісня. Саме вона трансформувала минуле в ідеалізований світ та інспірувала «новітнього кобзаря» — Тараса Шевченка. Його світогляд формувався під впливом Святого Письма та «Історії Русів». Встановлення цього зв'язку, на думку Б. Гомзина, дає підстави для формулювання «<...> висновків і для нашого теперішнього й майбутнього», оскільки «<...> ще довго будемо жити під знаком Шевченка, аж поки не станемо самостійною державою» (Гомзин, 1930, с. 6).

Т. Шевченко для Б. Гомзина був ключовою фігурою, яка символізувала трагедію Правобережжя. Світогляд митця був сформований на контрасті між ідеалізованим світом пісні та жорстокою реальністю кріпацтва. Цей аксіологічний розкол на «рай і пекло» або «дві правди» спричинив внутрішню амбівалентність поета та його перманентне звертання «від плачу до прокльону». Саме тому Б. Гомзин свідомо акцентував на ролі Т. Шевченка як символу вільної боротьби, а не як політичного діяча.

Автор есею структурував свою аргументацію на основі бінарної опозиції між постатями Т. Шевченка та П. Куліша, репрезентуючи їх як антиподні світоглядні позиції та символи різних історико-культурних парадигм, асоційованих із протилежними берегами Дніпра. «Куліш, — занотував Б. Гомзин у примітці, — трагічний лицар Української бездержавності; він став духовим батьком цілої низки людей, які все своє життя борсалися саме в політичних концепціях і закінчували зневірою, не маючи сили і змоги розрубати той гордийський вузол, що його заплутала історія, революційним махом шаблі. Куліш до кінця днів своїх безпомічно бори́кався, не знаючи на яку ступити, хоч може більше за інших був підготовлений до того, щоб нові шляхи витичити. В кожному разі слідами общеросів він не міг піти (традиція!); він признавав зверхність династичну, але не більше, погляд хоч би Данілевського був йому органічно чужий, шлях же до Желябових і Кібальчичів — органічно гидкий» (Гомзин, 1930, с. 12). Б. Гомзин констатував наявність

значного розриву («прірви») між двома митцями, проте ключовим історіософським висновком стала теза про можливість подолання такої диспропорції. Він використав кордоцентричний підхід для пояснення можливості національного єднання: незважаючи на соціальну, майнову чи інтелектуальну «прірву», спільна морально-духовна основа, зосереджена в серці, здатна створити «міст» між різними суспільними елементами. Єднальним чинником, що нівелював значну соціальну диференціацію між кріпаком Т. Шевченком і представником дворянства Г. Полетики, була їхня спільна жертвна ідеалістична настанова, яка переважала інтереси їхніх соціальних верств: «Їх серця тремтять любов'ю — любов'ю до рідної землі, любов'ю до свого бідолошного народу. Так зустрілися автор “І.Р.” із автором “Кобзаря”» (Гомзин, 1930, с. 13). Це свідчило, що справжній патріотизм для Б. Гомзина вимірювався здатністю до самопожертви й готовністю поставити національний ідеал вище за становий егоїзм і раціональний розрахунок. Тож історіософія його силуеток була глибоко дуалістичною — він визнавав трагедію національного розколу, але разом із тим пропонував етичну формулу єднання, де моральна велич окремих патріотів здатна перевершити фатальні історичні та соціальні розколи.

Висновки. В есею «Два українські патріоти» Б. Гомзин аргументував, що «Історія Русів» є ключовим, формотворчим текстом, який визначив національно-державні прагнення українців і справив значний вплив на ідейно-культурний простір України. Аналіз науковця, глибоко ін-

корпорований у національно-державницьку позицію, спрямований на виявлення ідейного зв'язку між козацькою елітою XVIII століття і Тарасом Шевченком. Б. Гомзин довів, що автор «Кобзаря» зростає на традиціях, закріплених твором Г. Полетики, чим остаточно позиціонував Т. Шевченка як прямого ідейного продовжувача визвольних і державницьких ідеалів козацької старшини.

Б. Гомзин запропонував етичну формулу національного єднання, де ключовим консолідуючим чинником виступала жертвна любов до України. Настанова дослідника експлікувала кордоцентричну концепцію моральної величності патріотичного чину як фундаментальну засаду для національної консолідації українства. Отже, державницькі ідеали набули в автора есею глибокого морально-етичного виміру. Б. Гомзин актуалізував історичне минуле відповідно до національно-державних потреб свого часу. Звідси — його патріотичний імператив про необхідність засвоєння історичних уроків, оскільки Україна перебувала в процесі формування своєї державності.

Інтерпретація есею Бориса Гомзина не лише поглиблює розуміння шевченкознавчої думки української еміграції 1920–1930-х років, але й дає змогу по-новому поглянути на багатогранну спадщину інтелектуала-дослідника. Його праці є цінним джерелом для осмислення національно-державницьких концепцій означеного періоду. Водночас вони підкреслюють вагомий роль мислителя у формуванні ідеологічних засад українського визвольного руху першої половини XX століття.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. В.К. [Драгоманов М.] В защиту неизвестного покойника автора «Истории Руссовъ, или Малой России». *Порядокъ (Петербургъ)*. 1881. 11 мая. № 128. С. 1–2.
2. Возняк М. Псевдо-Кониський і псевдо-Полетика («Історія Русовъ» у літературі й науці). Львів—Київ, 1939. 159 с.
3. Гомзин Б. Два українські патріоти: [Про «Історію Русів» і Т. Шевченка]. [Стаття]. *Студентський вісник (Прага)*. Річник VIII. 1930. Ч. 1–4. С. 5–13.
4. Гомзин Б. «Пісня Киевського Слав'янина» М. Драгоманова і вірш «Поклик до братів славян» М. Старицького: [Стаття]. *Драгоманівський збірник (Прага)*. Т. 1 / Під загальною редакцією др-а Василя Сімовича. Прага: Заходом Видавничого Товариства «Сіяч» при Укр. Висок. Пед. Інституті. З літографії В. Ярковського, 1930–1932. С. 79–102.
5. Гомзин Б. Св. Письмо й моменти устремління до вічності й до волі в Т. Шевченка й у його творах. *Снудей (Прага)*. 1926. № 4. С. 41–56.
6. Горленко В. Из истории южно-русского общества начала XIX века (Письма В. И. Чарныша, А. И. Чепы, В. Г. Полетики и заметки к нимъ). *Кіевская старина: Ежемесячный исторический журналъ (Кіевъ)*. 1893. Т. 1. С. 41–76.
7. Грушевский А. К характеристике взглядовъ «Истории Руссовъ». *Известия отделения русского языка и словесности Императорской академии наук (Санкт-Петербургъ)*. 1908. Т. 13, кн. 1. С. 396–427.

8. Ершов А. До питання про час написання «Історії Русовъ», а почасти й про автора її. *Ювілейний збірник на пошану академіка Михайла Сергієвича Грушевського* / Ред. П. Тутківський. Київ: Трест «Київ-друк», 1928. С. 286–291.
9. Історія Руссовъ мнимаго Конискаго. *Опыт русской исторіографіи В. Иконникова*. Т. 2. Кн. 2. Київ: Типографія Императорскаго Университета св. Владимира, 1908. С. 1611–1650.
10. Клепацький П. Листування Олександра Андрієвича Безбородька з своїм батьком, як історичне джерело. *Ювілейний збірник на пошану академіка Михайла Сергієвича Грушевського* / Ред. П. Тутківський. Київ: Трест «Київ-друк», 1928. С. 280–285.
11. Костомаровъ Н. Из поѣздки в Батурин в 1878 году. *Порядокъ (Петербургъ)*. 1881. 8 апреля. № 97. С. 1–2.
12. Лазаревский А. Говорил ли Полуботок Петру Великому речь, приводимую Конисским? *Основа: южно-русскій литературно-ученый вѣстникъ (Петербургъ)*. 1861. Август. С. 9–13.
13. Лазаревский А. Отрывки изъ семейнаго архива Полетикъ. *Очерки, заметки и документы по истории Малороссии*. Київ: Тип. Г. Т. Корчак-Новицкого, 1892. Т. 1. С. 32–51.
14. Мірний І. Український Високий Педагогічний Інститут ім. М. Драгоманова: 1923–1933 (історія Інституту). Прага: Видання Укр. Висок. Педагог. Інституту, 1934. 144 с.
15. [Передмова]. Newfringran [Гомзин Борис]. З щоденника людини, що її оточення не розуміє, не хоче, або не може розуміти: [Нарис]. *Україна і світ: Література, наука, мистецтво і громадське життя (Ганновер)*. 1954. Зошит дванадцятий — тринадцятий. С. 13.
16. Слабченко М. Шляхетська історіографія. *Матеріали до економічно-соціальної історії України XIX століття*. Одеса: Державне видавництво України, 1925. Том перший. С. 103–107.
17. Стеньгач Н. Еволюція республіканської форми правління України-Гетьманщини наприкінці XVII–XVIII ст.ст. *Університетські наукові записки (Хмельницький)*. 2021. № 1(79). С. 20–29.
18. Яковлів А. До питання про автора «Історії Русів». *Записки Наукового товариства імені Шевченка*. Т. CLIV / Праці історично-філософської секції; За ред. Івана Крип'якевича. Львів: З друкарні Наукового товариства імені Шевченка, 1937. С. 71–113.

REFERENCES

1. V.K. [Drahomanov M.] (1881). V zashchitu neizvestnogo pokoinika avtora «Istorii Russov, ili Maloi Rossii» [In defence of the unknown deceased author of “The History of the Rus People, or Little Russia”]. *Poriadok (Peterburh)*. 11 maia, 128, 1–2 [in Russian].
2. Vozniak, M. (1939). Psevdo-Konyskyi i psevdo-Poletyka («Istoriia Rusov» u literaturi i nautsi) [Pseudo-Konysky and pseudo-Poletika («Istoriia Rusov» in Literature and Science)]. Lviv-K [in Ukrainian].
3. Homzyn, B. (1930). Dva ukraïnski patrioty [Pro «Istoriia Rusiv» i T. Shevchenka] [Two Ukrainian patriots: [On «Istoriia Rusiv» and Taras Shevchenko]]. *Studentskyi visnyk (Praha)*, VII, 1–4, 5–13 [in Ukrainian].
4. Homzyn, B. (1930–1932). «Pisnia Kievskogo Slaviana» M. Drahomanova i virsh «Poklyk do bratv slavian» M. Starytskoho [“Song of the Kiev Slav” by M. Dragomanov and the poem “Call to the Slavic Brothers” by M. Starytskyi]. *Drahomanivskyi zbirnyk (Praha)*, 1, 79–102 [in Ukrainian].
5. Homzyn, B. (1926). Sv. Pysmo y momenty ustremlinnia do vichnosti i do voli v T. Shevchenka i u yoho tvorakh [Writing and Moments of Striving for Eternity and Freedom in T. Shevchenko and His Works]. *Spudei (Praha)*, 4, 41–56.
6. Gorlenko, V. (1893). Iz istorii yuzhno-russkogo obshestva nachala XIX veka (Pisma V.I. Charnysha, A.I. Chepy, V.G. Poletiki i zametki k nim) [From the History of South Russian Society in the early 19th century (Letters from V. I. Charnysh, A. I. Chepa, V. G. Politika and notes on them)]. *Kievskaya starina: Ezheimesiachnyi istoricheskii zhurnal (Kiev)*, 1, 41–76 [in Russian].
7. Grushevskii, A. (1908). K kharakteristike vzgliadov «Istorii Russov» [On the Characterisation of Views in «Istoriia Russov»]. *Izvestiia otdeleniia russkogo yazyka i slovesnosti Imperatorskoi akademii nauk (Sankt-Peterburg)*, 13, 1, 396–427 [in Russian].
8. Yershov, A. (1928). Do pytannia pro chas napysannia «Istorii Rusov», a pochasty i pro avtora yii [On the question of when «Istoriia Russov» was written, and partly on its author]. *Yuvileinyi zbirnyk na poshanu akademika Mykhaila Serhiievycha Hrushevskoho*, Kyiv: Trest «Kyiv-druk», 286–291.
9. Istoriia Russov mnimago Koniskago. *Opyt russkoi istoriografii V. Ikonnikova* (1908). [The History of the Rus people of the Imaginary Konisk. An Experiment in Russian Historiography by V. Ikonnikov]. Kiev: Tipografiya Imperatorskago Universiteta sv. Vladimira, 2, 2, 1611–1650 [in Russian].

10. Klepatskyi, P. (1928). Lystuvannia Oleksandra Andriiivycha Bezborodka z swoim batkom, yak istorychne dzherelo [Correspondence between Oleksandr Andriiovych Bezborodka and his father as a historical source]. *Yuvileinyi zbirnyk na poshanu akademika Mykhaila Serhiievycha Hrushevskoho*. Kyiv: Trest «Kyiv-druk», 280–285 [in Ukrainian].
11. Kostomarov, N. (1881). Iz pozhzdki v Baturyn v 1878 godu [From a Trip to Baturyn in 1878]. *Poryadok (Peterburg)*. 8 apreliia, 97, 1–2 [in Russian].
12. Lazarevskii, A. (1861). Govoril li Polubotok Petru Velikomu rech, privodimuyu Konisskim? [Did Polubotok deliver the speech to Peter the Great quoted by Konissky?]. *Osnova: yuzhno-russkii literaturno-uchenyi vnstnik (Peterburg)*. Avgust, 9–13 [in Russian].
13. Lazarevskii, A. (1892). Otryvki iz semeinago arkhiva Poletik [Excerpts from the Poletich family archive.]. *Ocherki, zametki i dokumenty po istorii Malorossii*, Kiev: Tip. G.T. Korchak-Novitskogo, 1, 32–51 [in Russian].
14. Mirnyi, I. (1934). Ukrainyskyi Vysoky Pedagogichnyi Instytut im. M. Drahomanova: 1923–1933 (istoriia Instytutu) [Ukrainian Higher Pedagogical Institute named after M. Dragomanov: 1923–1933 (history of the Institute)]. Praha: Vydannia Ukr. Vysok. Pedagog. Instytutu [in Ukrainian].
15. [Peredmovla]. Newfryingpan [Homzyn Borys] (1954). Z shchodennyka liudyny, shcho yii otochennia ne rozumiie, ne khoche, abo ne mozhe rozumity [From the diary of a person whom those around him do not understand, do not want to understand, or cannot understand]: [Narys]. *Ukraina i svit: Literatura, nauka, mystetstvo i hromadske zhyttia (Hannover)*. Zoshyt dvanadtsiatyi — trynadtsiatyi, 13 [in Ukrainian].
16. Slabchenko, M. (1925). Shliakhetska istoriografiiia [Noble Historiography]. *Materiialy do ekonomichno-sotsiialnoi istorii Ukrainy XIX stolittia*. Odesa: Derzhavne vydavnytstvo Ukrainy, 1, 103–107 [in Ukrainian].
17. Stenhach, N. (2021). Evoliutsiia respublikanskoï formy pravlinnia Ukrainy-Hetmanshchyny naprykintsi XVII–XVIII st.st. [The evolution of the republican form of government in Ukraine-Hetmanate at the end of the 17th–18th centuries.] *Universytetski naukovi zapysky (Khmelnyskyi)*, 1(79), 20–29 [in Ukrainian].
18. Yakovliv, A. (1937). Do pytannia pro avtora «Istorii Rusiv» [On the question of the author of «Istoriia Rusiv»]. *Zapysky Naukovoho tovarystva imeny Shevchenka*. Vol. CLIV / Pratsi istorychno-filosofichnoi sekti; Za red. Ivana Krypiakevycha, Lviv: Z drukarni Naukovoho tovarystva imeny Shevchenka, 71–113 [in Ukrainian].

Iryna Rusnak,

Borys Grinchenko Kyiv Metropolitan University (Kyiv, Ukraine)

<https://orcid.org/0000-0001-8355-7389>

e-mail: i.rusnak@kubg.edu.ua

HISTORIOSOPHICAL “SILHOUETTES” OF BORYS HOMZYN: ON «ISTORIA RUSIV», TARAS SHEVCHENKO AND THE ETHICAL FORMULA OF NATIONAL UNITY

The proposed article offers an interpretation of the essay “Two Ukrainian Patriots” (1930) by the prominent Ukrainian cultural figure Borys Homzyn, which constitutes a little-studied part of his creative legacy. The research focuses on exploring the thinker’s historiosophical concept and the ethical formula of national unity he proposed.

Following the views of Mykhailo Drahomanov, Borys Homzyn regarded «Istoriia Rusiv» not merely as a historical work, but as a fundamental political monument of the late 18th century, created by Hryhoriy Poletyka, a representative of the Left-Bank nobility. In this treatise, he saw a manifesto defending Cossack liberties and the autonomist tradition, which opposed imperial despotism. Amid the decline of the Hetmanate, literature was forced to assume the succession of the political ideas of «Istoriia Rusiv», becoming a means of preserving national identity.

The author substantiated that Borys Homzyn assessed the influence of «Istoriia Rusiv» on Taras Shevchenko as direct and crucial for the formation of historical and national motifs in the poet’s work. Particular attention in the article is focused on the comprehension of the ethical formula for national unity proposed by the essay’s author. The thinker asserted that the profound rift within the Ukrainian elite could only be overcome on a moral and spiritual basis. He identified self-sacrificing love for Ukraine as the unifying factor, one that places the supra-national ideal above estate-based egoism, as evidenced by the ideological kinship between the author of «Istoriia Rusiv» and the author of «Kobzar».

Thus, Borys Homzyn's historiosophy contains a cordocentric concept of the moral grandeur of the patriotic deed, which serves as a fundamental principle for the national consolidation of Ukrainians.

Keywords: Borys Homzyn, Visnykivtsi, essay, historiosophy, «Istoriia Rusiv», Hryhoriy Poletyka, Taras Shevchenko.

Стаття надійшла до редакції 02.09.2025

Прийнято до друку 07.10.2025

Олексій Сухомлинов,

Інститут міжкультурних студій Центрально-Східної Європи Варшавського університету
(Варшава, Польща)

<https://orcid.org/0000-0001-9657-8699>

e-mail: o.sukhomlynov@uw.edu.pl

ВИМИРИ ТУРЕЦЬКОЇ ФЕМІННОСТІ ТА МАСКУЛІННОСТІ У ТЕКСТАХ ВІТОЛЬДА ШАБЛОВСЬКОГО

Стаття аналізує категорії фемінності та маскулінності у контексті гендерного, культурного й геополітичного дискурсів. Порушується питання, чи варто трактувати їх як антиномію або як дихотомію, що формує соціальну реальність через уявлення про природну опозицію. На основі ідей Джудіт Батлер, Ів Кософскі Седжвік і Джека Халберстама розглянуто конструктивний, нестабільний характер гендерних ідентичностей та їхній потенціал до підриву нормативної бінарності.

Особливу увагу приділено орієнталістському дискурсу, де маскулінний Захід протиставляється фемінізованому Сходу, що служить механізмом культурної ієрархії. У літературному вимірі проаналізовано репрезентацію гендерних ролей, вплив есенціалізму, андроцентризму та стереотипів, а також роль квір-нарративів, які трансформують традиційні моделі.

На прикладі «турецьких текстів» Вітольда Шабловського розглянуто мовну нейтральність турецької мови, що не виражає рід граматично. Водночас патріархальні структури турецького суспільства свідчать, що мовна форма не гарантує гендерної рівності. Література постає як простір, де гендерні уявлення не лише відтворюються, але й критично осмислюються.

Ключові слова: гендер, фемінність, маскулінність, орієнталізм, література, квір-дослідження, ідентичність.

На початку варто замислитися, поняття «фемінність» — «маскулінність» — це антиномія чи бінарна дихотомія? Перше означає релятивність між двома поняттями чи ідеями, які взаємовиключають одне одного й утворюють логічну або концептуальну суперечність. У контексті категорій статі, таких як чоловічість і жіночість, антиномія передбачала б їх радикальну несумісність, та навіть неможливість співіснування в одній ідентичності без порушення цілісності цих категорій. Натомість бінарна дихотомія припускає поділ реальності на два взаємодоповнюючі, але протилежні полюси, які трактуються як природні та універсальні. У традиційних соціальних та культурних системах маскулінність і фемінність функціонують саме як елементи бінарної структури, яка впорядковує не лише індивідуальні ідентичності, але й інституціональні та символічні аспекти суспільного життя. Сучасні дослідження статі, зокрема течія квір, підривають цю природну дихотомію, вказуючи на її конструктивний характер.

Джудіт Батлер вводить концепцію перформативності статі, згідно з якою чоловічість і жіночість не є властивостями онтологічного суб'єкта, а продукт повторюваних актів, що

конструюють ідентичність відповідно до соціальних норм (Див. Butler, 2011).

Ів Кософскі Седжвік пропонує деконструкцію опозиції гомо / гетеро, яка може бути розширена на деконструкцію статевої бінарності, підкреслюючи, що ця опозиція не стільки відображає реальні відмінності, скільки встановлює рамки для їх розуміння (Див. Kosofsky, 1985). Джек Халберстам вводить поняття «гендерної варіативності», демонструючи випадки, коли чоловічість і жіночість виходять за межі жорстких рамок бінарності, наприклад у контексті жіночої чоловічості або негетеронормативних експресій статі (Див. Halberstam, 1998). З цієї перспективи традиційна бінарна дихотомія виступає як механізм влади, що не лише класифікує, а й ієрархізує ідентичності — гегемонічна чоловічість у цій структурі є привілейованою, тоді як жіночість функціонує як її «іншість / відмінність», часто знецінений антагонізм. Одночасно аналіз виявляє, що ці категорії не є цілісними, однорідними утвореннями, а радше наборами часто суперечливих уявлень і норм, що призводить до їх внутрішньої нестабільності. Практики осіб небінарних, трансгендерних чи перформерів-драг радикально підривають бінарну структуру статі, показуючи плинність

і багатовимірність гендерної ідентичності. У результаті ці два поняття постають не стільки як протилежні, статичні сутності, скільки як категорії, позначені бінарним поділом та антиномічними напруженнями, що дестабілізують їх очевидність. Сучасне осмислення статі вказує на те, що хоча соціальна реальність досі оперує в категоріях бінарності, досвід індивідумів та нові форми гендерної експресії відкривають вигаданий та конструктивний характер цього поділу.

Дуалістичне протиставлення Орієнту та Окциденту, яке ґрунтується на опозиціях, таких як порядок — хаос, розум — почуття чи чоловічість — жіночість, є ключовим механізмом закріплення культурних і політичних ієрархій, що легітимізували домінацію Заходу над Сходом. У західній уяві Орієнт набував рис фемінізованої сутності: пасивної, екзотичної, чуттєвої, водночас загрозливої та підкореної. Така фемінізація була не лише метафоричною — вона давала змогу Заходу позиціонувати себе як активну, раціональну й домінуючу «чоловічу» силу, яка нібито мала природне право цивілізувати й контролювати «жіночий» Схід. Цей гендерований образ Сходу був особливо помітний у колоніальній літературі, мистецтві та наукових працях, де Орієнт представлявся як об'єкт бажання, еротизований і водночас дегуманізований.

Аналіз антиномії маскулінності — фемінності у культурній географії, показує глибоко вкорінену дуалістичну структуру, яка не лише організовує спосіб мислення, але й впливає на відносини влади та соціальний порядок. У цьому контексті чоловічість і жіночість сприймаються не тільки як статеві ознаки, але і як носії ширших, культурних та політичних значень.

Опозиція чоловічості та жіночості часто пов'язана з іншими дуалізмами, такими як розум проти почуттів чи порядок проти хаосу, що на практиці призводить до створення ієрархії. Захід, асоційований з маскулінністю, уявляє себе як раціональний, дисциплінований, активний і впорядкований, тоді як Орієнт, асоційований з жіночим началом, сприймається як ірраціональний, емоційний, хаотичний і пасивний. Едвард Саїд проаналізував, як ця логіка впливає на сприйняття інших культур та народів, зокрема Сходу, який був трактований як «Інший» — екзотичний, але водночас підкорений.

Цей дуалізм є особливо важливим в геополітичному аналізі. Орієнталізм, як система мислення, закріплював уявлення про Схід як такий, що породжує хаос і підпорядкований Заходу, який ототожнювався з істеблішментом, поряд-

ком і раціональністю. Захід домінував над Сходом не лише в територіальному сенсі, але й символічно, що мало глибокий вплив на сприйняття відносин між цими двома світами.

Дихотомія чоловічість — жіночість є не тільки інструментом категоризації, але й механізмом, який природним чином легітимізує домінацію як на міжнародному рівні, так і в контексті повсякденних соціальних відносин. Ця антиномія дає змогу приховати структури влади, роблячи домінацію Заходу над Сходом (і маскулінності над фемінністю) чимось очевидним і таким, що не піддається сумніву.

У літературознавстві питання статі та гендеру є важливою точкою відліку для аналізу текстів культури, особливо з моменту появи феміністичної критики та гендерних студій. Концепція, згідно з якою ідентичність статі та гендеру формується соціально й культурно, знаходить відображення в літературній структурі та створенні персонажів. Література, як продукт епохи та культури, не лише відтворює існуючі гендерні норми, але часто їх підриває або деконструє.

Наприклад, поляризація гендеру проявляється в літературі через жорстке приписування персонажам ролей, що відповідають їхній біологічній статі, — жінки як матері, опікунки домашнього вогнища, чоловіки як воїни, завойовники або генії.

Андроцентризм (Шевченко, 2013)¹ довго визначав літературний канон — чоловіча перспектива вважалася універсальною, тоді як жіночий досвід часто маргіналізувався або фетишизувався. Сучасні літературознавчі дослідження прагнуть відновити голос жінок й аналізувати тексти з погляду того, як патріархальні структури впливали на їхнє представлення. У цьому контексті важливу роль відіграє також теорія біологічного есенціалізму², яка в літературі часто закріплює переконання про «природні» риси, притаманні обом статям, що можна помітити, наприклад, у романтичній літературі, де жінка є «янголом дому», а чоловік — «паном життя і смерті».

¹ Практика, свідомо або несвідомо, що розміщує чоловічу особу або чоловічу точку зору в центрі погляду на світ, його культуру та історію. У той час практика розміщення жіночої точки зору в центрі називається гіноцентризмом.

² Теорія біологічного есенціалізму стверджує, що біологічні характеристики, такі як генетика, фізіологія та інші внутрішні фактори, визначають сутність людини або інших живих істот. Відповідно до цієї теорії, людина або інша біологічна істота має вроджені, природжені риси, які суттєво впливають на її поведінку, здатності та соціальні ролі.

Стереотипи статі (Див. Królikowska, 2011) присутні в літературі як в явній, так і в прихованій формі — вони часто становлять основу сюжету, формують психологію персонажів і впливають на інтерпретацію текстів. Дослідження різновидів стереотипів жіночості (Див. Grabowska, 2009) засвідчують, наскільки багата палітра жіночих ролей — від домогосподарки до *femme fatale*, — які, хоча й здаються різноманітними, все ж підпорядковані певним культурним зразкам.

Сучасна література дедалі частіше порушує тематику виходу за межі гендерних ролей, що вписується в процес змішування традиційних та егалітарних моделей. Квір-тексти, трансгресивна література чи автофікція авторів та авторок LGBTQ+ стають важливим полем для аналізу, демонструючи, що гендерна ідентичність не є сталою чи однозначною.

Отже, література є одним із найважливіших місць, де конструюються, відтворюються і ставляться під сумнів гендерні норми. Критичний літературний аналіз, натхненний дослідженнями статі та гендеру, дає змогу не лише краще зрозуміти текст, але й виявляє механізми влади, що закладені в мові, нарації та образах тощо.

Говорячи про так звані «турецькі тексти» Вітольда Шабловського варто пам'ятати, що турецька мова, як представник аглютинативних мов тюркської групи, не має граматичної категорії роду. На відміну від багатьох індоевропейських мов, де рід слів (наприклад, у займенниках чи прикметниках) підкреслює гендерну належність, у турецькій мові займенники, такі як *o* (він / вона / воно), є нейтральними, що потенційно зменшує лінгвістичну видимість гендерних відмінностей і може створювати уявлення про певний «рівний» підхід у комунікації. Проте мовна структура не функціонує ізольовано від соціокультурного контексту. Турецьке суспільство історично характеризується патріархальністю та виразною домінацією чоловіків у багатьох сферах життя. Відсутність граматичного роду в мові не нівелює соціальних гендерних ролей, які закріплені традиціями, релігійними нормами та структурною нерівністю.

Таким чином, хоча турецька мова формально не акцентує фемінність чи маскулінність у граматиці, суспільне сприйняття гендерних ролей залишається чітко поляризованим. Це свідчить про те, що мовна нейтральність не обов'язково трансформує культурні моделі, а фемінність і маскулінність реалізуються здебільшого через поведінкові, соціальні та інституційні механізми.

У 2018 році вийшла книга під назвою «Merhaba. Репортажі з тому "Убивця з міста

абрикосів" і особистий турецько-польський словник» (Szbłowski, 2018) польського журналіста-письменника Вітольда Шабловського. Дібрані репортажі-есе про сучасну Туреччину автор доповнив особистим словником понять і явищ, які часто є ключем до розуміння механізмів функціонування турецького суспільства й культурного простору. Це видання є третім, розширеним і доповненим варіантом попередніх книг «Убивця з міста абрикосів. Репортажі з Туреччини» (2010, 2014). Книга складається з циклу текстів, що лежать на пограниччі журналістики та літератури. Репортажі утворюють цілісну розповідь про країну, яка перебуває на стику цивілізацій, і є авторською спробою показати специфічну ідентичність сучасних громадян Турецької Республіки.

«Merhaba» — це результат особистого досвіду автора, тісно пов'язаного з турецькою реальністю, насамперед із її цивілізаційно пограничною ситуацією та екзистенційним станом існування «поміж» — між Сходом і Заходом, минулим і майбутнім, традицією та сучасністю. Тематика репортажів різноманітна — від історії та літератури до повсякденного життя, економіки й політики. Як це часто буває у збірках подібного типу, деякі тексти захоплюють і викликають сильні емоції, інші — менш виразні.

Стамбул в інтерпретації Шабловського — це не лише місце зіткнення цивілізацій і культур, а насамперед простір культурної взаємодії та симбіозу етнічних і релігійних груп, колишніх османів, греків, вірмен, євреїв, арабів та багатьох інших національностей. Це також місце з неабияким конфліктогенним потенціалом.

Екзотичність описів «Іншості», а також порушення складних і неоднозначних тем у книзі «Убивця з міста абрикосів» були помічені й високо оцінені, про що свідчать численні нагороди, відзнаки й переклади, зокрема українською мовою.

Дихотомія маскулінності й фемінності особливо виразно проявляється й домінує в розділі «Імами та презервативи».

Текст «Як у Тайфуні прокидається звір» (Szbłowski, 2018, с. 87–89)

Аналіз стосунків Тайфуна й Озге в контексті розглядуваної дихотомії показує багатовимірність соціальних, культурних і психологічних напружень, що визначають турецьку реальність. Герої живуть разом у Стамбулі, ділять спільний простір і ліжко, однак їхні стосунки залишаються асексуальними. Озге працює графічною дизайнеркою, Тайфун — музикантом, є курдом і походить із консервативного сходу Туреччини. Хоча обое прагнуть близькості, Озге боїться, що втрата цноти призведе до зневаги

з боку Тайфуна (Szblowski, 2018, с. 89), що, як вона підкреслює, глибоко вкорінене в турецькій ментальності. У результаті Озге застосовує різні стратегії, щоб уникнути близькості, усвідомлюючи, що в турецькому суспільстві жінка, яка втратила цноту, може стати ізгоем — *cancel culture*. Попри запевнення Тайфуна в любові, Озге не вірить, що традиція не визначатиме їхні стосунки. Автор прекрасно ілюструє, наскільки культурні норми визначають особисті вибори.

Фемінність, висвітлена через постать Озге, балансує між прагненням до автономії та інтеріоризацією суспільних норм. Страх перед стигматизацією демонструє, що фемінність у цьому контексті суворо регламентована зовнішніми моральними й культурними нормами.

Зрештою, незважаючи на видиму рівність у стосунках Озге й Тайфуна (спільне життя, творчі професії, життя у великому місті), традиційна дихотомія маскулінності та фемінності продовжує діяти. Озге, попри формальну незалежність, і далі живе в полоні страху перед патріархальною культурою виключення. Отже, гендерні моделі є не стільки особистим вибором, скільки нав'язаними соціальними ролями, що глибоко регулюють інтимне життя особистостей.

«Як випалюють волосся» (Szblowski, 2018, с. 89–90)

У розмові про сексуальність турецьких чоловіків з'являється тема одержимості волоссям на тілі. Метін, студент із консервативної Коньї, розповідає, що перед відвідинами борделю він і його друзі миються, голяться й «випалюють волосся», переважно в носі та вухах, використовуючи запальничку. Це популярний гігієнічний ритуал серед турецьких хлопців, які також підстригають волосся на грудях і намагаються позбутися надмірної рослинності, адже, за їхніми словами, жінки не люблять волохатих.

Сексуальність чоловіка тісно пов'язана з доглядом за тілом, адаптованим до жіночих очікувань, а чоловічість охоплює не лише сексуальну активність, а й постійне формування власного тіла під ролі «сексуального завойовника».

Маскулінність подається тут як активна, просякнута тиском набуття сексуального досвіду й суперництва. Метін так описує свою ініціацію: «Коли мені виповнилося сімнадцять років, брат відвів мене до борделю. Тепер я ходжу туди щомісяця з друзями з гуртожитку» (Szblowski, 2018, с. 90), що свідчить про те, що сексуальний досвід виконує роль ритуалу переходу в дорослість.

Фемінність, натомість, постає пасивною, зведеною до ролі об'єкта чоловічого бажання. Озге розповідає про жінок, які «стримували

хлопців рік, два, п'ять. У кожній з цих історій дівчина зрештою піддається. І в кожній — у самому кінці — хлопець іде» (Szblowski, 2018, с. 89). Жінка тут зображена як та, що має стримувати чоловіка, але кінець кінцем її роль — «піддатися», що закріплює образ пасивної сексуальності. Згаданий у тексті репортаж із газети «Hürriyet» підкреслює брак сексуальних знань: «Половина жінок не вміє визначити або описати оргазм» (Szblowski, 2018, с. 89), що свідчить про їхню маргіналізацію у сексуальній сфері й підтверджує традиційний образ жіночості як пасивної та неповноцінної у суб'єктності.

Наративи турецьких чоловіків засвідчують контраст між консервативним сходом і більш ліберальним заходом Туреччини, однак навіть у сучасному Стамбулі секс залишається здебільшого гедоністичним актом, зрідка пов'язаним із почуттями.

«Як зривати груші в сусіда» (Szblowski, 2018, с. 91–92)

Згідно з дослідженнями «Hürriyet», кожен третій турок починає сексуальне життя з проституткою, а половина зраджує своїх партнерок, що також засвідчують дані щодо кількості розлучень. Культова рубрика «Тітка Гюзін радить», яку веде Гюзін Абла, здобула величезну популярність, поєднуючи консервативні цінності з порадами стосовно кохання і сексу. Турчанка, яку зрадили обидва чоловіки, вирішила навчати турків любові та вірності, хоча молоде покоління часто висміювало її старомодний підхід. Попри це її рекомендації, особливо для зраджених жінок, читали мільйони.

Цей текст В. Шабловського можна прочитати крізь призму опозиційної дихотомії маскулінності — фемінності: у турецькому суспільстві гендерні ролі чітко окреслені й закріплені культурою та звичаєвістю.

Чоловічість у цьому контексті проявляється насамперед через сексуальне домінування і підкорення: «кожен третій турок починає статеве життя з проституткою», «кожен другий чоловік заявляє, що зраджує дружину або партнерку» (Szblowski, 2018, с. 91). Маскулінність тут показана як активна, заснована на завоюванні й часто на невірності; потреба підтвердження своєї маскулінності, яка є соціальною роллю, що часто виконується на показ, а правда є другорядною щодо іміджу: «чоловіки багато [говорять]. А найбільше розповідають ті, хто навіть ніколи не цілувався» (Szblowski, 2018, с. 91); емоційна безвідповідальність: у листі Фатми та відповіді Гюзін Абли постає чіткий образ емоційної незрілості чоловіків — «чоловіки, як діти» (Szblowski, 2018, с. 92).

Фемінність у тексті представлена як вірність і лояльність: жінки, попри зради, часто шукають способи врятувати стосунки (листи до Гюзін Абли); самопожертва і терплячість: приклад самої Гюзін Абли, яка після розлучень не лише не опускає рук, а й бере на себе роль «матері-опікунки» сучасних турків, навчаючи «прекрасної любові» тощо.

«Як лікувати недобре фік-фік» (Szblowski, 2018, с. 92–94)

У Туреччині поширеною проблемою є так званий «синдром обрізання», описаний сексологом Мустафою Гюнешем. Обрізання³, яке здійснюють у старших хлопців як важливий ритуал, може призводити до тривоги і сексуальних проблем у дорослому віці. Травматичний досвід і страх перед болем часто викликають еректильні дисфункції, хоча ця тема є суспільним табу. Чоловіки, щоб не підривати свій образ мачо, шукають допомоги таємно, а замість терапії часто вдаються до фармацевтичних засобів.

У тексті описані суперечності між соціальною роллю, яку приписують чоловікам, і їхніми індивідуальними переживаннями. Хлопчик, що проходить через ритуал обрізання, стає чоловіком, але це не лише питання біологічного дозрівання, а й внутрішніх страхів і соціальних очікувань. Обрізання тут є символом ініціації, ритуалом, що має визначити підлітка як чоловіка в очах суспільства. Проте, як свідчить історія, розказана лікарем Гюнеш, цей процес не позбавлений негативних емоційних переживань, що згодом можуть вплинути на здатність чоловіка виконувати свою сексуальну роль.

«— Я лікар-сексолог, — представляється з усмішкою Гюнеш, а його чорні вуса блищать у люмінесцентному світлі. Він бере до рук довгасту повітряну кульку, яка в його кабінеті може асоціюватися лише з одним. Ламаною англійською (бо лікар наполягає, що знає цю мову й хоче нею розмовляти) пояснює мені, що таке цей синдром. — Дивись! — каже і надуває кульку, поки вона не стане довгою і товстою. — Це гарний інструмент. Це може фік-фік. — І лікар тре кулькою об долоню. — Але іноді людина worry-worry. Має клопіт. Що тоді??» (Szblowski, 2018, с. 92–93) — чоловік, навіть якщо фізично вже є повноцінним дорослим, усе ще бореться зі страхом, який може паралізувати його в сексуальних стосунках. Переживання, пов'язані з обрізанням, стають причиною глибшої кризи маскулінності в турецькому культурному

середовищі, де чоловік повинен бути «мачо», сильним і непохитним, а будь-які проблеми приховуються: «Турецький чоловік швидше помре, ніж скаже, що його причадили не працює. Він піде на базар і купить віагру» (Szblowski, 2018, с. 94).

Приклад, у якому обрізання порівнюється з Першим Причастям: «Обрізання для маленьких турків — це як Перше Причастя для поляків. Ініціаційний ритуал» (Szblowski, 2018, с. 93). Ця аналогія демонструє, що обрізання, хоч і є частиною чоловічої ініціації, має своє місце в ширшому релігійному й соціальному контексті, однак не враховує глибоких страхів, що можуть супроводжувати тих, хто переживає цей ритуал. Тіло, через яке чоловік стає «повноцінним» членом суспільства, водночас стає джерелом тривоги і сорому, замість радості й гордості.

«Як організувати в Туреччині марш рівності» (Szblowski, 2018, с. 94–95)

В. Шабловський описує досвід геїв у Туреччині, зосереджуючись на параді рівності в Стамбулі та показуючи напруження між консерватизмом і зростаючою відкритістю. Метін звертається до «тітки Гюзін» по допомогу, після того як усвідомлює свою орієнтацію, але стикається з її стереотипним підходом, який пропонує «лікування» гомосексуальності. Устюнгель з Lambda Стамбул коментує: «Вона наробила багато шкоди. Ми роками працюємо над толерантністю, а вона в кожному інтерв'ю повторює: “Лікуйтеся, геї!”» (Szblowski, 2018, с. 95), підкреслюючи шкідливість таких поглядів.

Lambda Стамбул організовує щорічний парад рівності, який також включає конференцію про мистецтво геїв і лесбійок та ситуацію меншин у арабських країнах. Парад користується підтримкою, зокрема й від гетеросексуальних друзів, але консервативні настрої все ще чинять тиск. Устюнгель каже: «Мої батьки живуть у селі. Син-гей — це для них була б мегапоразка!» (Szblowski, 2018, с. 95). Це свідчить про те, наскільки глибоко закорінені норми гетеронормативності й традиційних гендерних ролей.

Текст висвітлює зіткнення ліберальних поглядів із консервативним суспільством, яке змушує приховувати орієнтацію. «Неймовірно захолює нас суспільство» (Szblowski, 2018, с. 95), — додає Устюнгель, висловлюючи розчарування через відсутність прийняття. Усе це демонструє напруження між маскулінністю та фемінністю, гетеронормативністю та ЛГБТК+, а також боротьбу за права сексуальних меншин у суспільстві, міцно пов'язаному з традиціями.

«Як актори імітували секс» (Szblowski, 2018, с. 96–98)

³ Слід зазначити, що «обрізання для маленьких турків — це як Перше Причастя для поляків. Ініціаційний ритуал».

Навесні 1922 року дехто Бесім Омер-паша повідомив поліцію про підозрілу поведінку глядачів, які переглядали еротичні фільми в кінотеатрі «Одеон» у Стамбулі. Ця подія стала початком еротичної індустрії в Туреччині. У 1960-х роках фільм «İki Gemi Yan yana» («Два кораблі поруч») спричинив скандал, показавши поцілунок двох лесбійок, а в 1970 році вийшла перша еротична кінострічка «Parçala Behçet» («Розбий, Бехчет!»), що викликала не лише протести, але й прибутки та популярність. Турецька кінематографія швидко розвивалася, і еротичні фільми користувалися попитом аж до 1978 року, коли стало відомо, що актори лише імітували секс. У 1979 році вийшов перший легальний порнофільм — «Öyle Bir Kadın Ki» («Яка жінка!»). Ця подія суттєво вплинула на суспільство, забезпечивши своєрідний «вентиль безпеки» в умовах політичної нестабільності, а також виконуючи освітню функцію, якої бракувало у традиційному вихованні.

Цей текст є цікавою рефлексією щодо турецького кінематографа 70–80-х років XX століття, у якому ключову роль відігравали суспільні, політичні та культурні трансформації. У контексті опозиційної дихотомії маскулінності та фемінності можна простежити, як у цих стрічках формувалися гендерні стереотипи й норми.

Першим елементом цього аналізу є маскулінність, яку в турецьких фільмах 70-х років репрезентували герої на кшталт Супермена або Бетмена. Турецькі режисери, намагаючись наслідувати західну модель кіно, створювали стрічки, що копіювали американські блокбастери. Хоча вони часто були дешевими та недосконалими, персонажі втілювали ідеалізовану маскулінність: сильних, героїчних борців зі злом — як, наприклад, у фільмі «Dünyaı Kurtaran Adam» («Людина, яка врятувала світ»). Проте такі персонажі, хоч і намагалися відтворити класичну модель чоловічості, часто сприймалися як карикатури й ставали предметом глузування, що викликало критику щодо якості цих фільмів.

Фемінність у цьому контексті репрезентована еротичними фільмами, які стали популярними наприкінці 70-х — на початку 80-х років XX століття. Турецьке порно порушувало тему сексуальності у контroversійний спосіб, відкрито показуючи жіночу тілесність як символ визволення. Водночас це була своєрідна сексуальна освіта, завдяки якій молодше покоління могло побачити, як виглядає інтимна близькість, про що у суспільстві говорили неохоче. Поява таких фільмів, як «вентиль безпеки» у період політичної напруги, як зазначає сексо-

лог Мустафа Гюнеш, свідчить про те, що тема сексуальності стала способом каналізації соціального напруження.

Варто звернути увагу на те, що момент, коли «фільм показав усе» (Szblowski, 2018, с. 98), можна тлумачити як викриття гендерних норм: чоловіки та жінки ставали частиною культурного обігу, у якому вони виконували соціально призначені ролі. Чоловіки були героями на екрані, а жінки сексуальними об'єктами та об'єктами бажання.

На суспільному рівні виробництво еротики й порно вийшло за межі традиційних ролей, ставши не лише засобом задоволення сексуального потягу, а й формою освіти у сфері гендерних ролей, які в той час майже не обговорювалися публічно. Водночас ця дихотомія не була чіткою, маскулінність і фемінність взаємопроникали, створюючи культурні простори, де змінювалися не лише ролі окремих індивідів, а й соціальне сприйняття цих ролей.

«Як натягнути гумку на баклажан» (Szblowski, 2018, с. 98–99)

Автор описує незвичний, гумористичний спосіб передавання інформації про використання презервативів у маленькому селі в Туреччині. Імам Мустафа Ертюрк у мечеті в Кючюккьої порушує тему труднощів, пов'язаних із бідністю, та необхідність освіти щодо планування сім'ї. Волонтер Айтекін пояснює, як презерватив може запобігти небажаним дітям.

Чоловіки в селі часто відмовляються від презервативів, бо сприймають їх як щось «нечоловіче», що підриває їхню ідентичність, засновану на силі й плідності. Айтекін доходить думки, що йому потрібно «привернути увагу» «примітивним» способом, наприклад, показуючи банани й баклажани, щоб взагалі розпочати розмову про запобігання вагітності. Для селян-чоловіків презерватив є чимось, що «ловить маленьких курдів», тобто заважає зачаттю, а справжньому чоловікові це не потрібно: «Гумка здається їм нечоловічою. “Я — турок, не буду це вдягати”, — чую» (Szblowski, 2018, с. 99).

Чоловіки сприймають свою роль як таку, що контролює те, що відбувається з жіночими тілами. Вони розв'язують питання розмноження, що символічно демонструється шляхом порівняння баклажана з чоловічим органом, а «маленьких курдів» — зі сперматозоїдами: «Я показую банан і кажу: “це ваш patlıcan (баклажан)”. Так у селах називають чоловічий прутень. “Те, що з нього вилітає, — це маленькі курди. Якщо маленький курд потрапить у живіт вашої дружини, у вас буде дитина”» (Szblowski, 2018, с. 99).

Айтекін зазначає, як важко навчати чоловіків у цій сфері, адже вони не мають жодних

знань про біологію, тож не реагують на наукові пояснення. Потрібно використовувати прості, образні порівняння, щоб зламати опір щодо освіти, яка суперечить їхньому попередньому розумінню чоловічої ролі: «Хлопче, вони не мають жодної освіти в цій сфері! Як я почну їм розповідати про яйцеклітину й сперматозоїд, вони покрутять пальцем біля скроні. Я мушу говорити образно» (Szblowski, 2018, с. 99).

З наведених уривків добре видно, наскільки складною є опозиція маскулінності й жіночості в контексті культури, традицій і сексуальної освіти. Чоловіки, які уявляють свою маскулінність як пов'язану з плідністю й силою, сприймають презервативи як загрозу цій ідентичності, вважаючи їх символом слабкості, на відміну від того, що традиційно сприймається як «чоловіче» — контроль над тілом і сім'єю.

«Як спокусити туркеню» (Szblowski, 2018, с. 100–101)

Джахіт — це типовий стамбульський *çapkın*, тобто казанова, який щодня змінює партнерок. Він дбає про зовнішність, носить брендовий одяг і використовує виразні аксесуари, аби легко зав'язати розмову. На думку турецького молодика, туркені, хоча й «обожнюють секс», рідко це визнають. Щоб завоювати їхню увагу, він порушує провокаційні теми, а саме релігію та інтим до шлюбу. Підхід молодика до стосунків прямий і зухвалий: «Будь нахабним, одразу заговорюй, говори про секс». Попри досвід з багатьма жінками, Джахіт стверджує, що в шлюбі матиме справжнє кохання — тоді він готовий чекати два роки на інтимну близькість. Такий романтизм, зізнається автор, складно зрозуміти людині поза турецьким культурним контекстом.

Цитата з книги ілюструє опозиційну дихотомію між маскулінністю та фемінністю в культурному контексті, де стикаються стереотипні уявлення про чоловічу домінантність і жіночу пасивність. Постать Джахіта уособлює традиційний образ чоловіка — впевненого, наполегливого, агресивного, для якого жінка є радше об'єктом маніпуляцій: «Будь нахабним. Інакше втрапиш всю ніч». Його модель поведінки базується на контролі та відсутності сорому в інтимному спілкуванні.

Жінка ж, відповідно до його бачення, постає як істота суперечлива й пригнічена: «Туркені — страшні лицемірки, — каже він, — вони обожнюють секс, але жодна не зізнається в цьому» (Szblowski, 2018, с. 100). На думку Джахіта, жінки прагнуть інтимності, але не здатні відкрито говорити про свої бажання, що відображає уявлення про фемінність, яка є внутрішньо суперечливою, пов'язаною із соромом і репресією.

Цікаво, що й сам Джахіт суперечливий: з одного боку, він об'єктивує жінок, з іншого, мріє про «велику любов», у якій хоче бути «першим і останнім» для своєї майбутньої дружини. Ця напруга між домінантністю й романтичним ідеалом демонструє глибинну чоловічу потребу в контролі не лише над тілом жінки, але й над її бажаннями, вибором і мовчанням.

«Як міряють лінійкою» (Szblowski, 2018, с. 101–102)

Смерть Гюзін Абли у 2006 році стала в Туреччині приводом до роздумів над суспільством, яке у багатьох аспектах моральності залишається незмінним. Хоч вона й не здійснила революції, проте вплинула на сотні тисяч людей, пропонуючи інший спосіб мислення про любов і стосунки, заснований не на домінуванні й соромі, а на почуттях і взаємності.

Як зазначають турецькі журналісти, «жінки бояться сексу перед шлюбом, як смерті», чоловіки зраджують своїх дружин, а батьки бояться, що їхні сини можуть виявитися геями. Ці висловлювання відображають патріархальну дихотомію гендерних ролей: жінка має бути пасивною та чистою, чоловік — активним і домінуючим. Очікування від обох статей є глибоко репресивними й культурно закоріненими.

Лікар Мустафа Гюнеш наголошує на тому, що «нам потрібна велика національна сексуальна освіта», зазначаючи, що молодь не вчить-ся любові, лише мовчання. Питання сексолога: «Чи не випередила Польща Туреччину на сто років?» (Szblowski, 2018, с. 102) — ілюструє масштаб проблеми.

Хоч Гюзін Абла й не змінила системи, вона змістила акценти від соціальних ролей до справжньої близькості. У суспільстві, сповненому табу, це вже дуже багато.

Висновки. У книзі «Merhaba» проблематика сексуальності, гендеру та взаємин між фемінністю та маскулінністю є важливим і органічним пластом так званих «турецьких текстів» Вітольда Шабловського. Автор з чутливістю та ретельністю досліджує, як проблеми статі й інтимності пронизують повсякденне життя турків, розкриваючи не лише особисті драми героїв, а й глибоко вкорінені соціальні норми та суперечності, показує, що сексуальність — це не лише приватна сфера, а й простір, у якому відбувається боротьба за ідентичність, домінацію і визнання в суспільстві на перетині традиції та модерності.

Шабловський демонструє, що попри зовнішню модернізацію турецьке суспільство досі міцно спирається на традиційні моделі маскулінності й фемінності. Чоловічість зображена як активна, домінантна і підпорядкована потребі постійно

доводити силу й сексуальність, часто ціною автентичності та психічного здоров'я. Жіночість — коливається між прагненням до автономії та підпорядкуванням консервативним очікуванням і нормам, що призводить до внутрішніх конфліктів і страху суспільної стигматизації.

Проаналізовані випадки героїв твору підкреслюють, що інтимне життя особистостей глибоко зумовлене соціально. Обрізання, сексуальні ініціації тощо демонструють сильний культурний тиск, який вимагає від чоловіків по-

стійного відтворення ролі «мачо», а від жінок — збереження моральної чистоти й лояльності.

Це доводить, що сучасне турецьке суспільство бореться з кризою гендерних ролей: маскулінність часто виявляється поверхневою та крихкою, а фемінність обтяженою суспільними очікуваннями. Вітольд Шабловський, поєднуючи журналістику з літературною майстерністю, створює багатовимірний портрет країни, у якій зміни у звичаях стикаються з глибоко вкоріненою традицією.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Butler J. *The Question of Gender: Joan W. Scott's critical feminism*. 2011. 366 p.
2. Grabowska M. Stereotypy płci i starości a zachowania seksualne osób w okresie późnej dorosłości. *Psychologia Rozwojowa*. 2009. T. 14. Nr 4. S. 45–56.
3. Halberstam J. *Female Masculinity*. Durham: Duke University Press. 1998. 329 p.
4. Kosofsky Sedgwick E. *Between Men: English Literature and Male Homosocial Desire*. Columbia University Press, 1985. 244 p.
5. Królikowska S. Rola stereotypów płci w kształtowaniu postaw kobiet i mężczyzn wobec zdrowia. *Nowiny Lekarskie*. 2011. R. 80. Nr 5. S. 387–393.
6. Orchowski T. Rzeź na Tarlabası. *Opowieść o nowej Turcji*. Warszawa. 2018.
7. Orchowski T. *Wyspa trzech ojczyzn. Reportaże z Cypru*. Czarne. Wołowiec. 2021.
8. Szablowski W. Merhaba: reportaże z tomu *Zabójca z miasta moreli* i osobisty słownik turecko-polski. WAB. 2018. 256 s.
9. Szumer-Brysz M. Wróżąc z fusów. *Reportaże z Turcji*. Wołowiec. 2018.
10. Szumer-Brysz M. Izmir. Miasto giaurów. Wołowiec. 2021.
11. Шевченко З. В. (уклад.). *Словник гендерних термінів*. Черкаси: Видавець Чабаненко Ю. В., 2016. URL: <https://a-z-gender.net/ua/androcentrizm.html>

REFERENCES

1. Butler, J. (2011). *The Question of Gender: Joan W. Scott's critical feminism*. 366 p. [in English].
2. Grabowska, M. (2009). Stereotypy płci i starości a zachowania seksualne osób w okresie późnej dorosłości [Gender and Aging Stereotypes and the Sexual Behavior of People in Late Adulthood]. *Psychologia Rozwojowa*, T. 14, Nr 4, S. 45–56 [in Polish].
3. Halberstam J. *Female Masculinity*. Durham: Duke University Press. 1998. 329 p. [in English].
4. Kosofsky Sedgwick, E. (1985). *Between Men: English Literature and Male Homosocial Desire*. Columbia University Press, 1985. 244 p. [in English].
5. Królikowska, S. (2011). Rola stereotypów płci w kształtowaniu postaw kobiet i mężczyzn wobec zdrowia [The Role of Gender Stereotypes in Shaping Women's and Men's Attitudes towards Health]. *Nowiny Lekarskie*, R. 80, Nr 5, S. 387–393 [in English].
6. Orchowski, T. (2018). Rzeź na Tarlabası. *Opowieść o nowej Turcji* [The Massacre on Tarlabası: A Story of the New Turkey]. Warszawa [in Polish].
7. Orchowski, T. (2021). *Wyspa trzech ojczyzn. Reportaże z Cypru* [The Island of Three Homelands: Reportages from Cyprus]. Czarne, Wołowiec [in Polish].
8. Szablowski, W. (2018). Merhaba: reportaże z tomu *Zabójca z miasta moreli* i osobisty słownik turecko-polski [Merhaba: Reportages from the book *Zabójca z miasta moreli* and a personal Turkish–Polish dictionary]. WAB. 2018. 256 s. [in Polish].
9. Szumer-Brysz, M. (2018). Izmir. Miasto giaurów [Izmir: City of Giaours]. Wołowiec [in Polish].
10. Szumer-Brysz, M. (2018). Wróżąc z fusów. *Reportaże z Turcji* [Reading Coffee Grounds: Reportages from Turkey]. Wołowiec [in Polish].
11. Shevchenko, Z. V. (2016). (Ed). *Slovyk hendernykh terminiv* [Dictionary of Gender Terms]. Cherkasy Publisher: Chabanenko Yu. V. [in Ukrainian]. <https://a-z-gender.net/ua/androcentrizm.html>

Olexiy Sukhomlynov,

Institute for Intercultural Studies of Central and East Europe, University of Warsaw
(Warsaw, Poland)

<https://orcid.org/0000-0001-9657-8699>

e-mail: o.sukhomlynov@uw.edu.pl

DIMENSIONS OF TURKISH FEMININITY AND MASCULINITY IN THE TEXTS OF WITOLD SZABŁOWSKI

This article examines the categories of femininity and masculinity within gender, cultural, and geopolitical discourses. It raises the question of whether these concepts should be viewed as an antinomy or as a dichotomy that structures social reality through the notion of natural opposition. Drawing on the theories of Judith Butler, Eve Kosofsky Sedgwick, and Jack Halberstam, the article explores the constructed and unstable nature of gender identities and their potential to subvert normative binaries.

Particular attention is given to Orientalist discourse, where the masculine West is contrasted with the feminized East, serving as a tool of cultural hierarchy. In the literary dimension, the article analyzes representations of gender roles, the influence of essentialism, androcentrism, and stereotypes, as well as the role of queer narratives that challenge traditional models.

Using Witold Szabłowski's "Turkish Texts" as a case study, the paper addresses the grammatical gender-neutrality of the Turkish language. However, the patriarchal structure of Turkish society demonstrates that linguistic form does not guarantee gender equality. Literature is thus presented as a space in which gender representations are not only reproduced but also critically reinterpreted.

Keywords: gender, femininity, masculinity, Orientalism, literature, queer studies, identity.

Стаття надійшла до редакції 11.08.2025

Прийнято до друку 07.10.2025

Марія Фока,

Центральноукраїнський державний університет імені Володимира Винниченка
(Кропивницький, Україна)

<https://orcid.org/0000-0001-9172-4642>
e-mail: glamorousmail11@gmail.com

Валентина Рибальченко,

Центральноукраїнський державний університет імені Володимира Винниченка
(Кропивницький, Україна)

<https://orcid.org/0000-0003-3585-1174>
e-mail: valentina31071962@gmail.com

СПРОБА ГЕНДЕРНОГО ПРОЧИТАННЯ РОМАНУ А. С. А. ГАРРІСОН «МОВЧАЗНА ДРУЖИНА»

У статті зроблено спробу дослідити роман А. С. А. Гаррісон «Мовчазна дружина» крізь призму гендерної інтерпретації, зокрема перегляду усталених гендерних ролей і стереотипів у художній літературі. Актуальність дослідження зумовлена зростанням інтересу до теми гендеру як у світовому, так й українському гуманітарному дискурсі, що проявляється у фокусі на жіночому досвіді, репрезентації маскулінності та фемінності, а також у деконструкції традиційного літературного канону.

Метою дослідження є розкриття гендерних стереотипів і їх руйнування у романі А. С. А. Гаррісон «Мовчазна дружина» на прикладі аналізу головних героїв — сімейної пари Джоді й Тодда. Предметом дослідження є образи Джоді й Тодда як носіїв соціально зумовлених гендерних ролей та їхня гендерна поведінка. Проблема полягає в осмисленні того, як зовнішня відповідність героїв гендерним стереотипам приховує глибокі психологічні травми, внутрішні суперечності та особистісну драму, що призводять до трагедії. У центрі дослідження — мовчання як ключовий мотив твору, що водночас виступає ознакою сили, формою опору та способом уникнення відповідальності, виявом пристосування й слабкості. Основний метод дослідження — гендерний аналіз, який дає змогу простежити розриви й дисбаланси не тільки у стосунках між дружиною і чоловіком, а й значно масштабніші проблеми сьогодення.

У результаті дослідження з'ясовано, що роман А. С. А. Гаррісон «Мовчазна дружина» демонструє поступову руйнацію гендерних стереотипів. Зокрема, головну героїню Джоді зображено водночас як сильну, самодостатню й травмовану особистість, а Тодда подано як сильного й мужнього чоловіка, проте на вирішальних життєвих етапах — слабого й нерішучого. Мовчання як головний мотив твору постає не лише інструментом влади, а й формою втечі від відповідальності, що зрештою призводить до саморуйнації та трагедії.

Перспективи подальших студій убачаються в дослідженні другорядних персонажів твору, які репрезентують інші соціальні ролі й поведінкові моделі, що дасть змогу повніше висвітлити гендерну проблематику роману, а також досягнути гендерний аспект у художніх творах у цілому.

Ключові слова: гендерні стереотипи, гендерна інтерпретація, мотив мовчання, психологічна травма, подружні стосунки, роман А. С. А. Гаррісон «Мовчазна дружина».

Останнім часом питання гендеру та гендерної рівності стає все більш актуальним як в усьому світі, так і в Україні, що почасти можна пояснити глобальними соціокультурними трансформаціями. Питання розподілу соціальних ролей і стереотипів, насамперед пов'язаних із маскулінністю та фемінністю, стає предметом досліджень у різних

галузях гуманітарного знання, як-от соціології, культурології, філософії, психології, а також у філології, зокрема в літературознавстві. Серед розмаїття гендерної термінології одним із найбільш універсальних та всеохопних вважаємо визначення Н. Чухим: «Гендер — це змодельована суспільством і підтримувана соціальними інститутами система цінностей, норм і харак-

теристик чоловічої та жіночої поведінки, стилю життя та способу мислення, ролей і стосунків жінок і чоловіків, набутих ними як особистостями у процесі соціалізації» (Основи теорії гендеру, 2004, с. 11).

З початку 90-х років XX століття гендерний підхід є важливою складовою сучасного літературознавства, набуваючи дедалі більшої популярності у вітчизняних та зарубіжних дослідженнях. Гендерна перспектива сприяє перегляду традиційного літературного канону, у якому домінували чоловічі автори та герої, і окремо висвітлює внесок жінок у літературний процес. У літературно-художній критиці часто в якості визначення творів, написаних письменницями, вживаються поняття «жіноча проза», «феміноцентрична проза», «література жіночого досвіду». Однак і досі залишається дискусійним питання про характерні риси цієї літератури, її естетичні параметри, стильові особливості та ідеологічне навантаження.

Саме гендерна інтерпретація дає можливість відійти від оцінного принципу, пов'язаного з біологічною статтю автора чи героїв, і розглядати літературний текст крізь призму соціальних ролей, очікувань та уявлень про жіночність і чоловічість. Це дає змогу інтерпретувати так звану *жіночу прозу* як окремих культурно-історичний феномен, що репрезентує гендерну ідентичність не лише жінок, але й чоловіків у соціокультурному контексті. Такий підхід значно розширює горизонти дослідження, відкриває нові інтерпретаційні стратегії, звертаючи увагу на механізми гендерної соціалізації, мовні практики, дискурсивні структури, що, зокрема, формують образи статей у літературі.

У цьому контексті особливо важливим стає вивчення теми ролі жінки, влади, тілесності, сексуальності, які часто набувають нового звучання у творчості письменниць і стають засобами вираження гендерного досвіду, специфічного бачення світу. Як приклад, згадаймо есе В. Вулф «Власна кімната» («A Room of One's Own»), де письменниця наголошує на необхідності економічної та інтелектуальної незалежності жінки як передумови її повноцінної творчості; або публіцистичний твір «Жінки та економіка» («Women and Economics») Ш. П. Гілман чи роман-антиутопію «Оповідь служниці» («The Handmaid's Tale») М. Етвуд, у яких порушено теми патріархального контролю, жіночої тілесності, соціального конформізму. Важливо відзначити й знаковий для становлення феміністичної критики в українському літературознавстві роман О. Забужко «Польові дослідження з українського сексу», де авторка не лише розкриває теми тілесності, сексуально-

сті, домінування та підпорядкування у стосунках, а й демонструє, як особистий досвід жінки перетворюється на засіб соціального самовираження.

Цей ланцюг робіт, де порушено гендерну проблематику, повноправно продовжує роман канадської письменниці А. С. А. Гаррісон «Мовчазна дружина» («The Silent Wife»), який був виданий 2013 року й опублікований більш ніж у 30 країнах світу, що, безумовно, свідчить про високий рівень популярності книги, але дотепер залишається поза активною увагою літературознавців, що зробило б внесок у літературознавчий дискурс у контексті гендерних студій. Саме цей твір (А. С. А. Гаррісон «Мовчазна дружина») і є об'єктом нашого вивчення, а **мета розвідки** — розкрити гендерні стереотипи і їх руйнування в зазначеному творі на прикладі аналізу головних героїв — сімейної пари Джоді й Тодда.

Згідно з метою дослідження, основним методологічним принципом є аналіз з гендерних позицій, що дасть змогу вийти за рамки суто т. зв. «жіночого» чи «феміноцентричного» прочитання та уможливить простежити розриви й дисбаланси не тільки в стосунках між дружиною і чоловіком, а й значно масштабніші проблеми сьогодення.

А. С. А. Гаррісон, поєднуючи т. зв. детектив навиворіт (inverted detective story), комедію звичаїв та психологічний трилер, показує повільний розпад шлюбу, «ерозію» кохання. Оповідь ведеться від авторки, але читач також «чує» ще два «голоси»: жіночий — її (Джоді) і чоловічий — його (Тодд). Цей ефект досягається через уведення та чергування розділів «Вона» і «Він», що переключає точку бачення і зору, змінює перспективу. Оповідач формує історію героїв, демонструє їхню реакцію на одні й ті ж події; рухаючи сюжет, занурює читача у сферу свідомості дружини та чоловіка, які нібито щасливо прожили разом двадцять років. Така композиція твору дає змогу зберегти рівновагу, об'єктивність у змалюванні героїв і ставленні до них.

На початку твору створюється враження, що головні герої загалом відповідають гендерним стереотипам (Ткалич & Зінченко, 2013). Зокрема, ідеться про стереотип маскулінності — фемінності: Тодд постає активним, самовпевненим, раціональним, тоді як Джоді — турботливою та ніжною. Простежується й стереотип професійної діяльності чоловіків і жінок. Так, жіноча праця має обслуговчий характер: Джоді працює психотерапевткою, проводить сеанси клієнтам. Натомість діяльність чоловіка асоціюється з керівною роллю: Тодд є власником бізнесу. Виявляється й стереотип

поєднання сімейних і професійних ролей відповідно до статі: Тодд будує кар'єру, а Джоді на-самперед піклується про домашню атмосферу, її робота постає здебільшого як хобі, ніж як шлях до професійної реалізації. Навіть у зовнішності героїв підкреслюється відповідність традиційним уявленням про статі: чоловік має міцну статуру, а жінка — мініатюрна й тендітна. Однак зовнішня відповідність героїв гендерним стереотипам приховує глибокі психологічні травми, внутрішні суперечності та особистісну драму, що призводять до трагедії, на чому зупинимось детальніше.

Джоді, на перший погляд, задоволена собою, своїм життям. Джоді Бретт (для всіх місис Гілберт), сорокап'ятирічна приваблива жінка, доктор психології, знайшла свою формулу щастя — жити теперішнім, відчувати задоволення від кожної хвилини. Їй цілком подобається, як вона організувала власне життя. Джоді любить порядок і передбачуваність у всьому. Щоденні ритуали стають сенсом її життя. Жінка має можливість не обтяжувати себе роботою, тому приймає лише двох клієнтів у день, а весь інший вільний час присвячує аранжуванню квітів, пілатесу, приготуванню витончених страв, прогулянкам із собакою. Її оточує затишний інтер'єр, який, щоправда, створює ефект замкнутості, що Джоді асоціює із захищеністю.

Однак за цією ідилічною картиною приховується те, що може призвести до трагедії, а скоріше, і є трагедією: *«Щоденна рутинна наче цілющий бальзам для неї, вона допомагає перебувати в доброму гуморі, міцно тримає її життя, відлякуючи екзистенційний страх, готовий вистрибнути із засідки у будь-який момент, варто тобі лише розхвилюватися чи розчулитися, і пригадати, на краю якої величезної прірви ти насправді стоїш»* (Гаррісон, 2017, с. 29). Уже з перших сторінок роману відчувається якась крихкість цієї ідилії, що підтверджується мимовільним шокуючим уточненням авторки — через декілька місяців Джоді стане вбивцею.

Однією з ключових причин, що має призвести до розпаду ідилічної картини, є зрада чоловіка. Джоді знає, що Тодд їй зраджує і він розуміє це, але пара продовжує підтримувати ілюзію люблячої родини. Жінка обґрунтувала цю ситуацію з наукової точки зору: потрібно приймати людей такими, якими вони є; шлюб — це серія компромісів, а насправді вмовляє себе закрити очі на те, чого не хоче бачити, намагаючись контролювати свої емоції та почуття. А. С. А. Гаррісон, змальовуючи персонажів, часто використовує невластиву пряму мову, ретроспекцію в минуле. Дитяча психологічна травма (у дитинстві Джоді була зґвалтована старшим

братом), а можливо, і непрості стосунки з батьками вплинули на її формування бачення подружнього життя, зокрема відмову офіційно оформити шлюб (що й стане потім своєрідним тригером до трагедії) і народити дітей — Джоді здавалося, що в такий спосіб її життя залишиться *«чистим аркушем у вільному просторі»* (Гаррісон, 2017, с. 20), де вона ні від кого не залежить.

Емансипована, освічена, самодостатня, на думку оточуючих, Джоді приховує й не хоче визнавати важкі психологічні проблеми та комплекси, які тягнуться ще з дитинства, спочатку підсвідомо, а потім свідомо маскуючи їх за ідилією: *«Іноді під час розмов із Джерардом вона соромилася цих своїх явних життєвих переваг, мало не вибачаючись за них. Те, як він на неї дивився (запитально, з надією), очікуючи більш розлогої відповіді, змушувало її вагатися і сумніватися в собі. Бували моменти, коли Джоді вважала себе фальшивою. Вона почала хвилюватися, чи не думає Джерард, ніби вона лицемірить, приховує правду про себе, не розповідаючи про страшні моменти свого життя, що протистойть йому чи терапії»* (Гаррісон, 2017, с. 122).

Щоб захистити себе в подружньому житті, Джоді створює своєрідну ментальну оболонку емоційної стерильності та холодності, а перед небезпекою втратити звичний спосіб життя, що має безповоротно статися після того, як чоловік покине її, жінка навіть зважується на злочин (і не один!). Домашнє вогнище, комфорт, затишок, імідж ідеальної у всьому, як виявиться, — найбільша цінність в аксіології Джоді.

Власне, моральна руйнація Джоді відбувалася поступово: *«Джоді розуміє, що вбивши Тодда, вона втратила якусь частинку себе. Проте в глибині душі відчуває, що такі частинки, як простодушність і довірливість, щиросердність і відданість, померли вже давно»* (Гаррісон, 2017, с. 285).

Тодд Гілберт на початку твору демонструє практично весь набір, притаманний «справжньому чоловікові». Він успішний девелопер, фінансово стабільний і незалежний, азартний та сексуально активний. А. С. А. Гаррісон не акцентує його негативні риси (зрештою, він поводить себе відповідно до діапазону прийнятності Джоді): забезпечуючи родину, чоловік виявляє повагу до занять дружини, віддає належне її освіченості, умінню вести господарство. Однак у ситуації вибору, який мав би стати зламним етапом у його житті, Тодд самоусувається, руйнуючи стереотип маскуліної поведінкової моделі. За нього вибір роблять жінки — вагітна коханка Наташа (одружитися!) та дружина

Джоді (не жити!). У цьому слабкість головного героя, слабкість, що стає корінням його особистої драми.

За допомогою іронії щодо обох героїв письменниці вдається зберегти об'єктивність. Іронічними деталями наповнений весь текст: собака Фрейд, кличка якого мала б продемонструвати відсутність пієтету перед авторитетами, згадки про відомих психологів, зрештою, рід занять Джоді, адже вона психотерапевт, допомагає своїм клієнтам відновити ментальне здоров'я, а собі допомогти не в змозі, її психотерапевтична практика — така ж сама гра, ілюзія, як і їхнє з Тоддом щасливе життя.

Назва твору — «Мовчазна дружина» — також викликає неоднозначне сприйняття. Тодд вважає мовчання Джоді її зброєю, своєрідними маркером сили і влади. Утім, спогади героїні про батьківську родину, де мовчанням карали (могли рік не розмовляти!), дещо заперечують таке розуміння. Мовчання Джоді у відповідь на численні любовні інтрижки Тодда — це насамперед обмін на комфорт і стабільність, легкість існування, а насправді — утеча від відповідальності, насамперед перед собою, і вияв пристосування та слабкості, що в результаті призводить до особистісної драми й моральної катастрофи.

Тенденція мовчати (схильність до замовчування) — найпотужніша зброя, яка обертається не просто слабкістю, а й злочином. Тиша не є синонімом спокою та гармонії. Мовчання, тотальна терплячість, ігнорування почуття власної гідності, навіть підкріплені науковою основою, не є гарантією збереження стосунків. Образ Джоді відповідає багатьом гендерним стереотипам: вона має привабливу жіночну зовнішність, фінансово залежить від чоловіка, турбується про домашній затишок. Водночас героїня прагне здолати гендерні стереотипи: вона високоосвічена, хоча й не досягла успіхів у професії («скляною стелею» обмежила себе сама!), уміє контролювати свої емоції, відмовляється народжувати дітей, цінує власну свободу (чи комфорт?), стаючи заручницею стереотипів успішності, що панують у суспільстві, а потім і злочинницею. За ілюзією приховується справжня трагедія, за мовчанням — правда.

Вибір головної героїні очевидний — вона продовжує мовчати, живучи в ілюзії, що становить гірку іронію: «...у Джоді немає проблем зі стиранням фактів із пам'яті. У цьому є свої переваги, та й дещо краще зайвий раз не згадувати і не аналізувати. Немає жодної потреби зазирати реальності в обличчя, якщо можна знайти м'якший, делікатніший вихід. Немає жодної потреби в такій невблаганній настир-

ливості» (Гаррісон, 2017, с. 309). У цих фінальних рядках твору, як і в цілому у фінальній частині книги, відчувається гірка іронія, навіть «чорний гумор».

Більше того, мовчання стає захисною зброєю як для Джоді («Головне — зберегти обличчя, стерпіти все, не сказати ані слова. Робити вигляд, ніби все добре, і все буде добре. Найбільший дар Джоді — її мовчання» (Гаррісон, 2017, с. 107)), так і для її матері («...Найтяжчим для мене (для Джоді. — Уточнення наше) у моїй родині була удаваність. [...] Здебільшого все було чудово, а коли і не було... Ніхто нічого не казав уголос. Усі ми просто вдавали, що нічого поганого не відбувається» (Гаррісон, 2017, с. 59)), так і для, припустимо, трьох поколінь жінок, «які бідували через грубих чоловіків» (Гаррісон, 2017, с. 55), про яких читала Джоді в романі, що стають немов узагальненим образом жіноцтва усіх часів. Проте, як бачимо, насправді мовчання є нищівною зброєю повільної дії, стає симптомом і наслідком гендерної соціалізації.

Сама назва роману «Мовчазна дружина» є досить промовистим зверненням до окремої читачької аудиторії — жінок, точніше, жінок-дружин, до майбутніх дружин, немовби стаючи засторогою і попередженням для них, ставлячи перед ними низку питань: про що вони мовчать?, що вони замовчують?, до чого може призвести мовчання? і т. ін. Вибір, зрозуміло, залишається за ними, за читачами-жінками, — відповідати стереотипам чи руйнувати їх, мовчати чи говорити, бути щасливою чи здаватися такою. Однак приклад Джоді, головної героїні роману, імовірніше, навчає говорити, а точніше, не боятися говорити, ламаючи всі можливі стереотипи, зокрема й гендерні. Думаємо, це звернення набуло б ще більшої потужності, якби роман було екранізовано (як, до речі, і планувалося — продюсеркою та акторкою головної ролі мала стати Ніколь Кідман), що значно б розширило аудиторію та привернуло б додаткову увагу до книги, а значить, до гендерної проблематики.

Висновок. Таким чином, роман А. С. А. Гаррісон «Мовчазна дружина» демонструє поступовий розпад подружнього життя. Авторка іронічно деконструє гендерні стереотипи, зокрема головну героїню Джоді зображено водночас як сильну, самодостатню й травмовану особистість, чия зовнішня гармонія приховує глибокі психологічні конфлікти, а Тодда подано не лише як сильного й мужнього чоловіка, але і як слабого та нерішучого на вирішальних етапах його життя. Мовчання як головний мотив твору постає не лише інструментом влади, а й формою втечі від відповідальності, ви-

явом пристосування й слабкості, що зрештою призводить до саморуйнації, трагедії. Спроба аналізу роману А. С. А. Гаррісон «Мовчазна дружина» з фокусом на головних героях крізь призму гендерної інтерпретації дає змогу глибше розкрити гендерні стереотипи та їх руй-

націю, досягнувши істинні смисли твору. Тим часом у перспективі залишається аналіз другорядних персонажів, які репрезентують інші соціальні ролі й поведінкові моделі, що дасть змогу розкрити інші гендерні аспекти, а значить, і нові смисли.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Гаррісон А. С. А. Мовчазна дружина / пер. з англ. О. Лобастової. Київ: Вид. група «КМ-БУКС», 2017. 312 с.
2. Основи теорії гендеру: навчальний посібник / редкол.: В. П. Агеєва, Л. С. Кобелянська, М. П. Скорик. Київ: К.І.С., 2004. 536 с.
3. Ткалич М. Г., Зінченко Т. П. Типологія гендерних стереотипів особистості. *Проблеми сучасної психології*. 2013. № 2. С. 47–52.
4. Nicole Kidman gets hitched to *The Silent Wife*. *The Guardian*. URL: <https://www.theguardian.com/film/2013/oct/11/nicole-kidman-silent-wife-novel-harrison-produce>

REFERENCES

1. Harrison, A. S. A. (2017). *Movchazna druzhyna [The Silent Wife]*. Kyiv: KM-BUKS [in Ukrainian].
2. Aheieva, V. P., Kobelianska, L. S., & Skoryk, M. P. (Ed.) (2004). *Osnovy teorii henderu: navchalnyi posibnyk [Fundamentals of Gender Theory: A Study Guide]*. Kyiv: K.I.S. [in Ukrainian].
3. Tkalych, M. H., & Zinchenko, T. P. (2013). Typolohiia hendernykh stereotypiv osobystosti [Typology of Gender Stereotypes of Personality]. *Problemy suchasnoi psykholohii*, 2, 47–52 [in Ukrainian].
4. Nicole Kidman gets hitched to “*The Silent Wife*”. *The Guardian* [in English]. <https://www.theguardian.com/film/2013/oct/11/nicole-kidman-silent-wife-novel-harrison-produce>

Mariia Foka,

Volodymyr Vynnychenko Central Ukrainian State University (Kropyvnytskyi, Ukraine)
<https://orcid.org/0000-0001-9172-4642>
e-mail: glamorousmail11@gmail.com

Valentyna Rybalchenko,

Volodymyr Vynnychenko Central Ukrainian State University (Kropyvnytskyi, Ukraine)
<https://orcid.org/0000-0003-3585-1174>
e-mail: valentina31071962@gmail.com

AN ATTEMPT AT GENDER READING OF A. S. A. HARRISON'S NOVEL “THE SILENT WIFE”

The paper attempts to examine A. S. A. Harrison's novel “The Silent Wife” through the prism of gender interpretation, in particular, by revisiting established gender roles and stereotypes in fiction. The relevance of the study is due to the growing interest in gender issues in both global and Ukrainian humanities discourse, which manifests itself in a focus on female experience, representations of masculinity and femininity, and the deconstruction of the traditional literary canon.

The purpose of the study is to reveal gender stereotypes and their destruction in A. S. A. Harrison's novel “The Silent Wife” through an analysis of the main characters — the married couple Jody and Todd. The subject of the study is the images of Jody and Todd as bearers of socially conditioned gender roles and their gender behavior. The problem lies in understanding how the characters' external conformity to gender stereotypes hides deep psychological trauma, internal contradictions, and personal drama that lead to tragedy. The focus of the study is silence as a key motif of the work, which simultaneously acts as a sign of strength, a form of resistance and a way of avoiding responsibility, a manifestation of adaptation and weakness. The main research method is gender analysis, which allows us to trace the rifts and imbalances not only in the relationship between husband and wife, but also in much larger contemporary issues.

As a result of the study, it was found that A. S. A. Harrison's novel "The Silent Wife" demonstrates the gradual destruction of gender stereotypes. In particular, the main character Jody is portrayed as a strong, self-sufficient, and traumatized personality, while Todd is presented as a strong and courageous man, but weak and indecisive when it comes to crucial matters. Silence, as the main motif of the work, appears not only as an instrument of power, but also as a form of escape from responsibility, which ultimately leads to self-destruction and tragedy.

Prospects for further studies lie in the investigation of secondary characters in the work that represent other social roles and behavioral models, which will allow for a more complete coverage of gender issues in the novel, as well as an understanding of the gender aspect in works of art in general.

Keywords: *gender stereotypes, gender interpretation, motif of silence, psychological trauma, marital relations, A. S. A. Harrison's novel "The Silent Wife".*

Стаття надійшла до редакції 17.08.2025

Прийнято до друку 07.10.2025

УДК 930.1:94(575.3):655.55

<https://doi.org/10.28925/2412-2475.2025.26.12>

Микола Васьків,

Науково-дослідний інститут українознавства Київського національного університету імені Тараса Шевченка (Київ, Україна)

<https://orcid.org/0000-0003-3909-1213>

e-mail: myvaskiv@ukr.net

«НАМ НАЛЕЖИТЬ ЗБЕРЕГТИ І ПРИМНОЖИТИ НАШІ НАЦІОНАЛЬНІ ЦІННОСТІ...»

(Рецензія: Емомалі Рахмон. *Таджики в дзеркалі історії: від арійців до Саманідів*. Харків: Видавець Андрій Парамонов, 2024. 688 с.)

У рецензії аналізується своєрідність історіософської праці президента Республіки Таджикистан Емомалі Рахмона «Таджики в дзеркалі історії», у якій він викладає минуле таджицької нації від часу перших згадок про їхніх предків до утвердження династії Саманідів крізь призму їх осмислення з точки зору сучасної державності Таджикистану. Автор праці акцентує увагу на таджицькому корінні прадавніх держав на території історичних Хорасану й Маверраннахру (Бактрія, Согдіана, Парфянське царство, держава Сасанідів та ін.), зороастрійської релігії, на їх значенні у формуванні сучасної таджицької культури, державницького світогляду, суспільного юридичного та звичаєвого устрою. Е. Рахмон спирається на ґрунтовний аналіз чималого масиву авторитетних наукових праць таджицьких і зарубіжних науковців, на їх основі формує власні роздуми про минуле, сучасність і майбутнє таджицької держави, нації та культури.

Ключові слова: арійці, іранські племена, таджики, зороастризм, Бактрія, Согдіана, Парфянське царство, Сасаніди, державність.

«Мало здобути незалежність, треба ще вміти її відстоювати і зміцнювати як найбільше надбання держави. Незалежність — це честь і слава патріота, гордість за свою державу і націю, прагнення кожного громадянина до самоусвідомлення і самоствердження. Незалежність — це основа основ, світло в наших домівках, наша гордість, мирне життя і достаток у країні» (с. 15; тут і надалі зазначаємо лише сторінку праці Емомалі Рахмона). Можна би переконано припускати, що автор наведеної цитати — український націоналіст, щонайменше — радикальний патріот. Особливо актуально для теперішніх українців звучить перше речення. Але йдеться про таджиків, а крилатий вислів належить президентові Республіки Таджикистан (така офіційна назва держави, яку ми звично називаємо Таджикистаном) Емомалі Рахмону, автору книги «Таджики в дзеркалі історії: від арійців до Саманідів». Одразу ж, з перших сторінок, він заявляє,

що найважливішим для його країни є утвердження державності через високу національну свідомість і патріотичну самовідданість громадян Таджикистану. «Головна мета автора — це подальший розвиток і зміцнення національної самосвідомості та суверенітету знову відродженої таджицької національної державності» (с. 6). А вже потім буде йтися про матеріальне благополуччя громадян, становлення економіки держави, яка мала жалюгідний стан на час розпаду СРСР, що її остаточно добила громадянська війна початку 1990-х років. Висока мета становлення держави, зокрема і як спадкоємиці величних арійсько-таджицьких держав античного й середньовічного світів і їхньої культури, має надихати та згуртовувати й у консолідації суспільства, й у творенні міцної сучасної економіки Таджикистану.

Видається, що рецензована книга буде мати продовження, бо задекларований підзаголо-

вок прямо вказує на те, що апогеем таджицької державної могутності була епоха Саманідів, до якої або від якої йде вся історія таджиків. Проте виклад історичного минулого з намаганням осмислити сутність, здобутки й втрати кожного з його етапів, сліди цих етапів у бутті сучасного Таджикистану, формуванні та збагаченні таджицької культури в книзі Е. Рахмона лише підходить упритул до епохи Ісмаїла Сомоні та заснованої ним династії (IX–X ст.), залишаючи розповідь про неї для наступного окремого видання. Однак і досаманідська епоха дає чимало підстав для таджиків, аби пишатися своїм минулим та багатотисячолітньою етнічною культурою.

Саме про це йдеться у книзі «Таджики в дзеркалі історії». «Люди, які не мають уявлення про долі нації, про історичне минуле свого народу, не знають традицій і обрядів предків, не вміють гідно оцінити роль і місце найкращих синів своєї Батьківщини, навряд чи можуть називатися справжніми громадянами, повноцінними людьми. <...> Така людина зрештою перетворюється на безвідповідальну, егоїстичну істоту з рабським мисленням, яка бездумно схиляється перед усім чужорідним. <...> Знання історії необхідне не тільки заради минулого — воно, як компас, допомагає визначити подальший шлях нації, виявити нові процеси і течії, з якими стикається у своєму розвитку будь-яка державність» (с. 7). Без урахування уроків минулого не може бути цілеспрямованого поступу до майбутнього.

Праця Емомалі Рахмона чітко структурована, складається зі Вступу та трьох наступних Книг, кожна з яких, своєю чергою, поділена на чотири розділи (в українськомовному виданні вони калюковані з російської чомусь називаються «главами»). У Вступі та перших розділах кожної Книги йдеться про сучасність і про те, як минуле, конкретна відтворювана в розділі епоха, визначає сучасність, виявляє різноманітні свої знаки та сліди в теперішньому бутті таджиків і їхньої держави, культури. У першому розділі «XXI століття — століття культури, миру та єднання людства» (Книга 2) автор визначає перспективи, можливості, а також потужні загрози для розвитку й навіть існування окремих держав, націй, усього людства. На останніх сторінках цього розділу йдеться відповідно про перспективи й загрози, які постають у поточному столітті перед таджиками та їхньою державою.

Продовженням розмови про «Загальнолюдські глобальні загрози та їхні перспективи на початку третього тисячоліття» й «Становлення національної незалежності та доленосні

цілі Таджикистану перед лицем глобальних загроз» (заголовки підрозділів) є і перший розділ Книги 3. У Книзі 4 йдеться про утвердження ісламу на етнічних таджицько-іранських землях, у Хорасані та Мавераннахрі, його симбіоз із місцевою культурою, звичаями й віруваннями. Тому аргументованим був і зміст першого розділу «Іслам у XXI столітті та перспективи нашої політики з упорядкування традицій і звичаїв».

Найцікавішим, проте, видається виклад власне «історичного» матеріалу. Від прадавніх часів залишилося дуже мало інформації про буття арійців, давні Бактрію та Согдіану, зороастризм і його пророка-засновника. Тому викликає повагу й захоплення те, як системно та скрупульозно автор зібрав усі ті історичні відомості-крихти, що дійшли до сьогодення. І перед читачем постали тяглість таджицької історії щонайменше від II тисячоліття до н. е., чіткий виклад основних положень зороастризму, найповніша натеper біографія Заратуштри... Значно повнішим був виклад інформації про наступні періоди історії таджиків, бо й документів, спогадів, давніх історичних праць про ті часи дійшло до нас значно більше.

Давньогрецькі історіографічні традиції, пам'ятки таджико-перської літератури, сучасні дослідження забезпечили Е. Рахмона ґрунтовними джерелами про завоювання Олександром Македонським Центральної Азії, епоху Селевкідів і буття давніх таджиків та їхньої культури в ті давні часи. Так само ґрунтовно, цікаво й повчально, з постійним «виходом на сучасність» розповідається про Кушанську державу та її роль у таджицькій історії, про епоху Сасанідів, про завоювання пратаджицьких земель Арабським (у праці Емомалі Рахмона — Ісламським) халіфатом і тотальне утвердження нової віри й культури, про зародження руху шуубія та зміну «двох століть безмовності» на період інобуття іранської культури в зовнішньому мусульманському оточенні...

Особливе суб'єктивне зацікавлення в мене викликав підрозділ про минуле Парфії як давньоарійської держави та династію її правителів Ашканідів, яких на Заході прийнято називати Аршакідами. Після того як переклав українською мовою роман сучасного таджицького письменника Бахманьйора «Шагіншаг», вирішив написати рецензію-коментар на цей твір. І був здивований, наскільки мало науково вивіреної інформації як про Парфію, так і про Аршакідську династію. От якби тоді мені потрапили до рук «Таджики в дзеркалі історії», то міг би й сам значно краще зрозуміти текст роману й чимало аргументованих пояснень дати

для читачів твору. Хоча зробити це зараз теж цілком доречно.

Якщо вже йдеться про Парфію, то не можу не згадати про ту запозичену таджицьким президентом від Джавахарлала Неру цитату, яка знову перекидає місток до теперішніх українських реалій. Емомалі Рахмон із гордістю зазначає про те, що парфяни не змирилися з тим, що треба поступатися значно сильнішому ворогові, яким був Давній Рим, навпаки, протягом двох століть успішно протистояли йому, сформували потужну армію, особливо закуту в броню кінноту, яка не мала рівних у тогочасному світі, виробили ефективну стратегію й тактику боротьби з римськими легіонами та їхніми бойовими прийомами. Її устами індійського лідера захоплено стверджує: «В Європі та країнах Середземномор'я на Римську державу, навіть ще до того, як вона стала імперією, дивилися як на свого роду наддержаву, якій підпорядковані всі інші. Її престиж був такий великий, що правителі деяких країн, таких як Пергам, грецькі держави в Малій Азії, а також Єгипет, фактично піднесли свої країни в дар римському народу. Рим уявлявся їм всемогутнім і нездоланим» (с. 229). Парф'янам і їхнім правителям Рим таким не здався. Як і українцям, такою не здалася перестаріла російська імперія в наш час.

Латентно усю працю Е. Рахмона пронизує думка, яку в дуже завуальованому вигляді формулює автор, стверджуючи, що в умовах, коли «деякі великі й малі нації розширюють межі своїх культур завдяки привласненню спадщини сусідніх, дуже складно об'єктивно оцінити історію свого народу, виявити його істинне значення в історії людства» (с. 34–35). Наведена цитата може бути дуже близькою і для нас, українців, чия історія та культурні надбання протягом століть привласнював «старший брат» і майже переконав у цьому весь світ, спираючись на державно-пропагандистське багатовікове домінування. Президент Таджикистану також розвіює певну частину міфів і спотворень історичної давнини, щоби замовчати велич таджицького минулого й на такому тлі звеличити російську культуру та минувшину, коли «Історія СРСР» у шкільному й вишівському вивченні насправді зводилася майже винятково до російської історії, де вже не було місця ні для української, ні для грузинської, ні для таджицької та багатьох інших націй, які входили до складу Радянського Союзу.

Та коли в книзі Емомалі Рахмона йшлося про «привласнення спадщини сусідніх» націй, то малися на увазі не стільки росіяни з їхнім патологічним намаганням загарбати собі ледь не всю євразійську культуру й історію, скіль-

ки перетягування персами, а потім і сучасним Іраном на себе «ковдри» арійської та давньоіранської (маються на увазі етнічні давні іранські племена й народи) культури й історії. Зараз Таджикистан перед Іраном, як і таджики перед іранцями, у разі поступаються кількістю населення, територією, економічним добробутом, і так було протягом багатьох останніх століть. На Заході та Сході була добре znana, користувалася повагою Перська імперія та її культура, що сформувало переконання, ніби ця історія й культура винятково належать давнім персам та їхнім спадкоємцям іранцям.

Праця президента Таджикистану покликана донести до співвітчизників та світової спільноти переконання, що це не зовсім так, що претендувати на цю спадщину мають право також і таджики. Понад те, саме на заселених таджиками землях, на основі тих арійських племен і етносів, із яких сформувалася таджицька нація, починалася ота потужна державність і культура іранських народів (зокрема, і зороастризм як один із визначальних її первнів), якою захоплюється зараз увесь світ. Можна би подумати, що автор «Таджиків у дзеркалі історії» прагне, як це часто буває з патріотично налаштованими лідерами різних націй і держав, будь-які гіпотези, натяки на «таджицькість» видавати за беззаперечні, чітко встановлені наукою факти. Але ж ні: Е. Рахмон наводить різні наукові праці, підходи, часто протилежні позиції дослідників минулого й сучасності, а потім на їх основі формулює аргументовану власну думку.

Наприклад, частина науковців (здогадуємося, що проперські, сучасні проіранські, хоча прямо про це не сказано) переконує, що Заратуштра народився й формував основи своєї релігії на теренах західних арійців — майбутніх персів, — які його пресували, тому він змушений був перебратися на землі східних арійців — пратаджиків. Спираючись на тексти, створені самим Заратуштрою (передусім авестійські «Гати»), праці таджицьких і не-таджицьких науковців, Емомалі Рахмон доводить, що Заратуштра не мав нічого спільного із західними праперсами: він не вживав їхніх діалектних форм, не згадував жодної праперської провінції; натомість послуговувався мовою східних арійців, писав про їхні історичні землі. Отже, все вказує на те, що Заратуштра народився та зростав, формулював і виголошував канони зороастризму на території мешкання тодішніх пратаджиків і сучасних таджиків. Приймати чи не приймати такі аргументи — вже справа читача.

Захоплене враження від обширу інформації у книзі Е. Рахмона, її аргументоване держав-

ницьке й національно-патріотичне спрямування, постійну перевірку минулого сучасністю та виявлення історичного коріння в таджицькій державній і культурній теперішності дещо підточує переклад праці українською мовою, а саме «машинний», тобто здійснений за допомогою цифрових технологій, і скоріше, російськомовного тексту. Натепер це є цілком прийнятний шлях, бо й сучасні перекладні програми вже досягли високого технологічного рівня, до того ж такий підхід дає певну економію коштів. Проте все це припустимо лише за умов, що потім текст уважно вичитав редактор-коректор. Прикро, та книга «Таджикі у дзеркалі історії» через таку вчитку не пройшла. Так, невдало відскановане в оригіналі, з якого перекладали, XII ст. до н. е. стало «ХП до н. е.» (с. 37 та ін.), замість авестознавця несподівано згадують «авеставеда» (с. 38). Програма-перекладач не знає відповідного кличного відмінку при звертанні, тому час від часу трапляються фрази на кшталт «Гей, Заратуштра!» (с. 45 та ін.) замість «Гей, Заратуштро!» Є ціла низка кальок-росіянізмів, які ще не виловлює перекладна програма: «відносяться», «як уже говорилося вище» (с. 53), «таким чином» замість «отже» при узагальненнях чи підбитті підсумків (с. 230 та ін.), «відмічали», «торговими» (с. 231), «середньоазіатських», «персидська» (с. 232) тощо.

Ляпи машинного перекладу можуть викликати іноді й комічний ефект. Наприклад, коли виникає невинна тавтологія: «жорстокі битви і битви між ними» (с. 229; можливо, «попередниками» були російські «битви» і «сражения»), «вивчено вченими» (с. 233; можна слово «вченими» замінити «науковцями»). Виникають казуси й із невідмінюваними словами. У певних формах «машина» сприймає їх як відмінювані й породжує «веселі» варіанти. Так, російськомовну форму «в «Шахнаме»» програма переклала «в «Шахнамі»», й так кілька разів (с. 221 та ін.). А з відмінюваним Мервом теж стався казус — йому змінили рід: російськомовне «есть упоминания о <...> Мерве» в українському стало «є згадки про <...> Мерву» (с. 49). І вже зовсім розвеселив переклад імені «Септимия Севера» на «Септимія Півночі» (с. 229). Таких друкарських помилок і «ляпів» у книзі не так уже й багато, але наведеними вище їх перелік теж не вичерпався.

Якщо вже зайшлося про мовні проблеми у книзі, то привернув увагу ще один перегук таджицької книги з Україною. У прямому сенсі зі словом «Україна» як назвою нашої держави. Спираючись на припущення І. Дьяконова й Р. Фрая, автор зазначає, що слова «Персида», «Парсуа», «Парфія» були синонімами. «Усі три

назви означають «край», «околиця», «україна». Оця «україна», підозрюю, у таджицькому першоджерелі дуже близька до «України» й переконує, що цим словом можна позначати не лише периферію, а й «край», державу, як це було, наприклад, із Парфією чи Персією.

Передбачаю, що можуть бути й такі закиди щодо рецензованої праці: мовляв, жоден сучасний президент-прем'єр будь-якої держави сам не пише свої книги, спогади, роздуми тощо, хтось йому готує й показує відповідні праці, документи, аргументи, а також пише значні, якщо не всі фрагменти тексту. Хоча ми достеменно знати не можемо, наскільки беруть участь у створенні книг президентів, визначних діячів «сторонні» люди, тож цілком спокійно припускаємо аргументованість такої думки, бо хто із сучасних керівників будь-якої великої чи малої держави, політиків, бізнесменів, при їхніх клопотах і завантаженості, самостійно пише тексти виступів, промов, заяв тощо? Для цього є відповідний штат спічрайтерів, радників, помічників та ін. Але саме президенти, прем'єри, визначні політики й підприємці — і лише вони, формулюють ідейно-змістове наповнення та спрямування своїх виступів, їхні концептуальні положення. І саме такими аспектами визначається передусім велич і вагомість праці Емомалі Рахмона.

Крім того, праця президента Таджикистану дуже суб'єктивізована, у тексті постійно відчувається присутність не лише найвищої посадової особи, науковця — історика, філософа, релігієзнавця, психолога, культуролога й т. д. — а й передусім живої, мудрої людини, яка викладає на папір власне переосмислення свого життя, історію свого народу й держави в контексті світового минулого, національно-державної своєрідності та глобалізаційних процесів. У «Таджиках у дзеркалі історії» постійно натрапляємо на сліди авторської суб'єктивності в намаганні узагальнити особисто пережите з безпристрасними науковими відомостями: «Не раз. Виступаючи з різних трибун, я підкреслював <...>» (с. 5), «за велінням громадянського обов'язку я вирішив узяти до рук перо і поділитися своїми думками про стародавню і сучасну історію цивілізації та державності таджицького народу» (с. 7), «Місто давно заснуло, а я, покінчивши з денними турботами, знову взявся за читання «Таджиків» Бабаджана Гафурова. Мене немов кличе відлуння з глибин тисячоліть <...>» (с. 16), «Переді мною глобус. <...> Погляд мій зупиняється на Євразійському материку, а думки мимоволі поринають углиб тисячоліть» (с. 129), «Пригадується, як років десять тому, коли завершилися жнива, до моїх

рук потрапив один із номерів літературного журналу “Садої Шарк” (“Голос Сходу”), у якому було опубліковано “Гати” Заратуштри. У ті роки періодичні видання привозили прямо в контору радгоспу, і я зранку переглядав газети і журнали, які ще пахли друкарською фарбою. Попри брак часу, я виокремлював олівцем найцікавіші матеріали і потім, протягом дня, викроював годинку-другу і з цікавістю їх читав» (с. 50), «Пам’ятаю, був кінець осені 1989 року. Ще не розвиднілося, я їхав машиною в напрямку Курган-Тюбинської області і слухав по радіо новини» (с. 490) й т. п.

А спогад усього на одну сторінку, що починається словами: «Із дитячої пори я знав чоловіка, який був великим любителем і знавцем коней» (с. 63), — може претендувати, за належного літературного доопрацювання, на шедевральний витвір мистецтва, споріднений із «Прощавай, Гульсари!» Ч. Айтматова. Отой згаданий «чоловік» змалечку виховував лоша і з часом зріднися з ним, зрісшись у єдине ціле, ніби в кентавра. А потім у хрущовські часи, коли коней, як пережиток дрібнобуржуазності, примусово вилучали в селян, довго переховував тварину. Та все одно не вберіг. Куди забрали коня, ніхто не знає. Мабуть, для забезпечення «трудящих мас» м’ясом. Приголомшений селянин ще довго ходив різними інстанціями, так нічого й не домігшись. Ще дві зламані долі, людини й коня, які потрапили під бездушний каток радянської системи...

У розмовах із послами тюркських держав я неодноразово зазначав, що дуже актуальними, «на часі» є переклади сконденсованих, до певної межі ґрунтовних (на один-два томи) історій їхніх країн. Такими стали праці президента Туркменістану Г. Бердимухамедова «Туркменістан — серце Великого Шовкового шляху» (у двох томах), «Духовний світ туркменів»

тощо. Ось тепер маємо вагомий том «Таджиків у дзеркалі історії: від арійців до Саманідів», переконаний, що це не останній том. Чекаємо на подібні видання від керівників чи істориків інших центральноазійських держав.

Ще років сорок-п’ятдесят тому такі видання запекло би таврували як «буржуазно-націоналістичні». Зараз таке державницьке, національно-патріотичне наповнення книг від перших осіб стало трендом якщо не для всіх країн світу, то на пострадянському просторі точно. Автор — керівник держави — задає відповідне бачення й засади внутрішньої та зовнішньої політики, державного будівництва, збереження й розвитку національної культури. Безвідповідальними вважаю заяви про те, що країни Центральної Азії та Закавказзя «лягли», «прогнулися» під російським політично-економічно-військовим тиском. Їхня орієнтація, попри все, попри мовчання чи запевнення північного сусіда-монстра в любові до нього, завжди була на повну незалежність, повний суверенітет своїх держав. Тепер настав момент, коли можна про це сказати вголос. Як це зробили у своїх книгах Емомалі Рахмон і Гурбангулі Бердимухамедов. Як це зараз робить Азербайджан.

Значною мірою така відвертість стала можливою завдяки незламному протистоянню російській агресивності й імперіалізму з боку України. Тому дивно, що відповідної книги поки ще не написав жоден лідер Української держави. Великим натяком на таку історико-ідеологічну працю була «Україна — не Росія» Л. Кучми. Великим, але таки лише натяком. Зараз на часі відповідна повноцінна книга від чинного глави Української держави. Зрозуміло, що не сам президент її писатиме, не сидітиме в академічних бібліотеках й архівах. Та він повинен задати тон, спрямування, комплекс ідей і концептів такої книги.

Mykola Vaskiv,

Scientific Research Institute of Ukrainian
Studies of Taras Shevchenko National University of Kyiv (Kyiv, Ukraine)

<https://orcid.org/0000-0003-3909-1213>

e-mail: myvaskiv@ukr.net

“IT IS OUR DUTY TO PRESERVE AND MULTIPLY OUR NATIONAL VALUES...”

(Review: Emonali Rahmon. (2024). *Tajiks in the Mirror of History: From Aryans to Samanids*. Kharkiv: Publisher Andriy Paramonov, 688 p.)

The review analyzes the originality of the historiographical work of the President of the Republic of Tajikistan Emomali Rahmon “Tajiks in the Mirror of History”, in which he presents the history of the Tajik nation from the time of the first mentions of their ancestors to the establishment of the Samanid dynasty through the lens of their understanding in terms of modern statehood of Tajikistan. The author of the work emphasizes the Tajik roots of ancient states in the territory of historical Khorasan and Transoxiana (Bactria,

Sogdiana, the Parthian Kingdom, the Sasanian state, etc.), Zoroastrian religion, and their significance in the formation of modern Tajik culture, state worldview, social legal and customary structure. Emomali Rahmon relies on a thorough analysis of a considerable array of authoritative scientific works by Tajik and foreign scholars, and based on them, he formulates his own reflections on the past, present, and future of the Tajik state, nation, and culture.

Keywords: Aryans, Iranian tribes, Tajiks, Zoroastrianism, Bactria, Sogdiana, Parthian kingdom, Sassanids, statehood.

Рецензія надійшла до редакції 03.09.2025

Прийнято до друку 07.10.2025

**ЛІТЕРАТУРНИЙ ПРОЦЕС:
МЕТОДОЛОГІЯ, ІМЕНА, ТЕНДЕНЦІЇ**

**LITERARY PROCESS:
METHODOLOGY, NAMES, TRENDS**

**Збірник наукових праць
(філологічні науки)**

№ 26, 2025

Науково-методичний центр видавничої діяльності
Київського столичного університету імені Бориса Грінченка

Завідувачка НМЦ видавничої діяльності
Марія ПРЯДКО

Відповідальна за випуск
Антоніна ДАНИЛЕНКО

Над виданням працювали
*Ольга МАРЮХНЕНКО, Людмила ПОТРАВКА, Людмила СТОЛІТНЯ,
Тетяна НЕСТЕРОВА, Наталія КЛИМЕНКО*

Підписано до друку 26.11.2025. Формат 60×84/8.
Ум. друк. арк. 13,02. Наклад 100 пр. Зам. № 5-42.

Київський столичний університет імені Бориса Грінченка,
вул. Бульварно-Кудрявська, 18/2, м. Київ, 04053.
Свідоцтво суб'єкта видавничої справи ДК № 8052 від 29.01.2024 р.

Попередження! Згідно із Законом України «Про авторське право і суміжні права» жодна частина цього видання не може бути використана чи відтворена на будь-яких носіях, розміщена в мережі «Інтернет» без письмового дозволу Київського столичного університету імені Бориса Грінченка й авторів. Порушення закону призводить до адміністративної, кримінальної відповідальності.